This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

Music Library

ESSAI D'UNE METHODE

POUR APPRENDRE À JOUER

DE LA

FLUTE TRAVERSIERE,

AVEC PLUSIEURS REMARQUES

POUR SERVIR AU BON GOUT

DANS LA MUSIQUE

LE TOUT ECLAIRCI PAR DES EXEMPLES

ET PAR

XXIV. TAILLES DOUCES

PAR

JEAN JOACHIM QUANTZ

MUSICIEN DE LA CHAMBRE DE SA MAJESTÉ LE ROI

DE PRUSSE.

À BERLIN,

CHEZ CHRETIEN FREDERIC VOSS 1752.

MI342
Q14
M52a

AU ROI.

SIRE,

J'oſe preſenter avec le plus profond reſpect cet Ouvrage à VOTRE MAJESTÉ, quoiqu'il ne contienne en partie que les elemens d'un Inſtrument que VOTRE MAJESTÉ a pouſſé à un ſi haut degré de perfection. La protection que VOTRE MAJESTÉ accorde

de ſi gracieuſement à toutes les ſciences en général, & ſurtout à la Muſique, me fait eſperer, qu'Elle ne la refuſera pas à mes travaux, & qu'Elle daignera regarder d'un œil favorable ce que mes foibles forces m'ont fait projetter pour l'avantage de la Muſique.

C'eſt la très humble demande que je joins aux ſouhaits les plus ardens pour la conſervation de Sa perſonnne ſacrée

SIRE

DE VOTRE MAJESTÉ

Le plus humble & le plus obeiſſant
Serviteur & Sujet
Jean Joachim Quantz.

XXIV. TAILLES DOUCES

CONTENANTS DES EXEMPLES

QUI APPARTIENNENT

À

L'ESSAI D'UNE METHODE

POUR APPRENDRE À JOUER

DE LA

FLUTE TRAVERSIERE

PAR

JEAN JOACHIM QUANTZ.

PRÉFACE.

Je donne ici aux Amateurs de la Muſique une inſtruction pour jouer de la Flute Traverſiere. J'ai taché d'enſeigner clairement, depuis les premiers principes, tout ce qui eſt néceſſaire pour bien jouer de cet inſtrument.

C'eſt pour cela que je me ſuis étendu un peu ſur les regles du bon gout dans la Pratique de la Muſique.

Et quoique je n'en aye fait l'application que principalement à la Flute traverſiere, ces mêmes regles pourront auſſi être utiles à tous ceux, qui font profeſſion de l'art de chanter ou de jouer des inſtrumens, & qui veulent s'appliquer à une bonne expreſſion muſicale; chacun n'aura qu'à en prendre ce qui convient à ſa voix ou à ſon inſtrument.

PREFACE.

Comme le bon effet d'une Muſique ne depend pas uniquement de celui qui joue la partie principale ou concertante, & que les joueurs d'inſtrumens qui accompagnent, ont auſſi de leur coté bien des choſes a obſerver; j'ai ajouté un Chapitre particulier, dans lequel je montre, comment il faut executer les parties qui accompagnent une partie principale.

Je ne crois pas m'être avancé dans un chaınp trop eloigné. Car comme je ne veux pas inſtruire le joueur de Flute, ſeulement par rapport à ce qu'il y a de mecanique dans cet inſtrument, mais que j'ai travaillé auſſi pour le rendre un Muſicien entendu & habile; je me ſuis trouvé dans l'obligation, de mettre non ſeulement ſes levres, ſa langue & ſes doigts en ordre, mais auſſi de former ſon gout & d'aiguiſer ſon jugement. Il lui eſt ſur tout fort néceſſaire, de connoitre la maniere de bien accompagner; car il peut ſouvent être obligé de faire cette fonction lui-même, & il doit auſſi connoitre ce qu'il peut pretendre que faſſent ceux qui l'accompagnent & qui le ſoutiennent quand il ſe fait entendre ſeul.

C'eſt ce qui m'a fait ajouter le dernier Chapitre. J'y montre, comment on doit juger d'un Muſicien & d'une Muſique. L'un tiendra lieu de miroir à un Muſicien commençant, dans lequel il s'examinera lui même, & verra le jugement, que des connoiſſeurs raiſonnables & equitables pourroient porter de lui. L'autre lui ſervira de regle dans le

choix

choix des piéces qu'il veut jouer, & le garantira du danger de prendre du clinquant pour de l'or.

J'ai pourtant encore eu d'autres raiſons qui m'ont porté d'ajouter les deux derniers Chapitres. J'ai deja dit, que tous les Muſiciens qui executent des parties principales, peuvent en quelque maniere tirer du profit de ces inſtructions. J'eſpere donc, que mon Livre ſera d'une utilité encore plus générale, quand les joueurs d'inſtrumens, de qui l'on exige principalement la connoiſſance des qualités de l'accompagnement, y trouveront auſſi des inſtructions ſur ce qu'ils doivent obſerver pour bien accompagner. Les nouveaux Compoſiteurs verront dans le dernier Chapitre un deſſein, ſelon lequel ils pourront travailler les pieces qu'ils veulent compoſer.

Je ne pretends pourtant pas préſcrire des regles à des Muſiciens qui ont deja aquis un applaudiſſement général, tant dans la Compoſition que dans l'execution. Je mets plûtot ici au jour leur merite & celui de leurs Ouvrages, par le detail que je fais de ce qui les diſtingue de tant d'autres; & je montre par là aux jeunes gens qui ſe devouent à la Muſique, comment ils doivent s'y prendre s'ils ont envie d'imiter ces hommes celebres, & de ſuivre leurs traces.

Si je ſemble m'être ecarté quelque fois de la matiere que je traite, & ſi j'ai fait quelques petites digreſſions, j'eſpe-

re qu'on me les pardonnera, en conſideration de ce que je me ſuis propoſé de corriger les fautes qui ſont encore en vogue dans la Muſique; & que j'ai voulu profiter de l'occaſion pour communiquer quelques remarques qui ne laiſſeront pas d'être utiles au bon gout dans cet art.

Je ſemble quelque fois parler un peu en Dictateur, n'appuyant ce que j'avance que ſur un ſimple: *il faut*, ſans alleguer d'autres preuves.

Mais on conſiderera, qu'il ſeroit trop long & quelque fois impoſſible, de donner des preuves demonſtratives ſur des choſes qui preſque toujours ne regardent que le gout. Quiconque ne voudra pas ſe fier au mien, que j'ai taché d'épurer par une longue experience & par bien des reflexions que j'ai faites là-deſſus, aura la liberté d'eſſayer le contraire, & de choiſir alors ce qui lui paroitra le meilleur.

Dailleurs je ne veux pas paſſer pour infaillible. Quand on me fera voir avec raiſon & moderation quelque choſe de meilleur que ce que j'ai dit; je ſerai le premier à l'approuver & à l'accepter & c'eſt dans ce deſſein que je continuerai de faire des recherches ſur les matieres que j'ai traité ici, & je pourrois communiquer avec le tems ce que je trouverai à ajouter, par des ſupplemens imprimés à part. Alors je ferai en même tems uſage des remarques, que je prie mes amis de

me

me donner, & ſi je les trouve fondées, je les mettrai à profit. Mais ſi l'on s'aviſoit à m'oppoſer des choſes qui ne ſont pas d'importance, ou qu'on ecrivit contre moi par la ſeule envie de critiquer; on ne doit s'attendre à aucune reponſe, ſur tout ſi l'on vouloit me faire des objections ſur de ſimples mots.

Quoique je croi avoir dit dans cet eſſai, ſur ce qui regarde la Flute traverſiere, tout ce qui eſt néceſſaire pour apprendre à jouer de cet inſtrument, je ne pretends pas de ſoutenir qu'on y puiſſe reüſſir ſeulement par là, & ſans avoir encore d'autres inſtructions verbales. Et comme j'ai encore toujours ſuppoſé qu'on ſeroit aidé des leçons d'un Maitre; j'ai omis pluſieurs des premiers principes de la Muſique: & je ne me ſuis etendu que là, où j'ai trouvé occaſion de decouvrir quelques avantages, ou de remarquer quelque choſe de particulier. Il ſe peut auſſi qu'une choſe paroiſſe trop ample & même ſuperflue à l'un que l'autre trouvera à peine ſuffiſante. C'eſt pourquoi j'ai mieux aimé dire certaines choſes deux fois, lorsqu'elles appartienent à deux Chapitres differens, quand cela s'eſt pû faire ſans prolixité, que de laſſer la patience de quelques Lecteurs, à qui il ſeroit penible de feuilletter ſouvent une partie du livre pour une bagatelle.

Comme dans ce traité pluſieurs choſes ne pourroient pas être bien intelligibles, ſans voir en même tems les exem-

ples, mes lecteurs feront bien, s'ils font relier ſeparément les Tables gravées, pour les avoir toujours à la main, & pour pouvoir les confronter plus commodement avec ce que je dis dans le Livre.

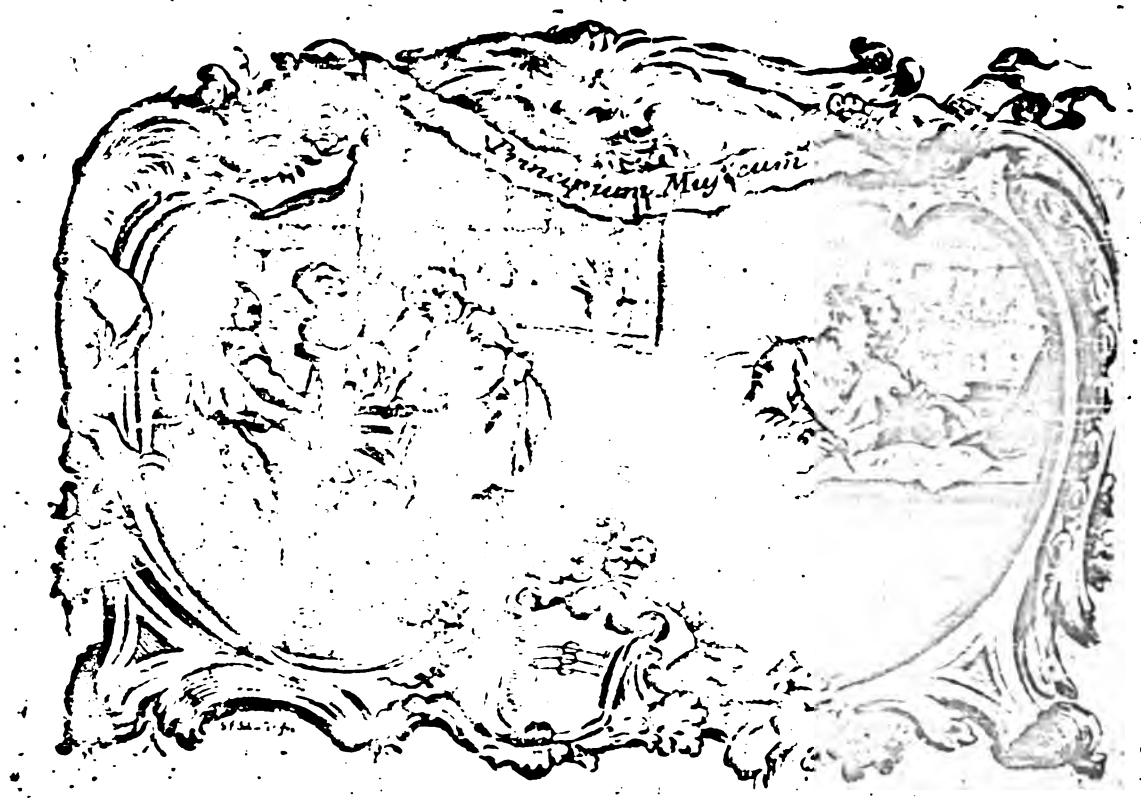
Afin que mon livre, que j'avois écrit en Allemand puiſſe auſſi être utile à d'autres Nations, je l'ai fait traduire en François, & c'eſt pour la même raiſon, que dans la traduction il a fallu employer deux manieres pour denominer les notes.

Au reſte, je me flate que le Public me ſçaura gré de mes travaux, & qu'il ſera ſatisfait du compte que je lui rends par là en même tems, de l'employ que j'ai fait depuis quelques années de mes heures de loiſir.

Berlin,
au mois de Septembre
1752.

Quantz.

ESSAI
D'UNE
METHODE
POUR
APPRENDRE À JOUER
DE LA
FLUTE TRAVERSIERE.



INTRODUCTION.

Des diſpoſitions neceſſaires à ceux qui veulent s'appliquer à la Muſique.

§. 1.

Avant que de commencer mes inſtructions pour jouer de la Flute, & pour devenir à cette occaſion en même tems bon Muſicien, il ſera neceſſaire de donner à ceux qui veulent s'appliquer à la Muſique, & ſe rendre par-là utils au Public, des régles, ſelon leſquelles ils peuvent connoître, s'ils ſont pourvus des qualités neceſſaires à un parfait Muſicien; afin qu'ils ne ſe trompent pas dans le choix de leur Profeſſion, & qu'ils n'aïent pas la honte de l'avoir embraſſée ſans en avoir les qualités.

§. 2.

Je ne parle ici que de ceux qui veulent faire profeſſion de la Muſique, & qui comptent d'y exceller avec le tems. On ne demande pas tant à ceux qui n'en veulent faire que leur amuſement. Cependant ils acquerront de l'honneur & du plaiſir, s'ils peuvent & veulent mettre à profit ce que l'on pourra dire ici dans la ſuite.

§. 3.

Le choix de la Muſique demande d'être murement conſideré, ainſi que tous ceux qu'on fait dans la vie. Peu d'hommes ont le bonheur d'être deſtinés à la ſcience ou à la profeſſion, pour laquelle ils ont le plus de diſpoſitions naturelles. Cet inconvenient vient ſouvent du défaut des connoiſſances de la part des Parens & des Superieurs. Ceux-ci forcent quelquefois les jeunes gens, d'embraſſer ce qui leur fait plaiſir à eux-mêmes; ou ils s'imaginent, que telle ſcience ou telle profeſſion eſt plus honorable & plus avantageuſe qu'une autre; ou ils deſirent, que les Enfans apprennent le même métier de leurs Peres, & les forcent ainſi d'embraſſer un genre de vie, pour lequel ils n'ont ni amour ni diſpoſition. Il n'eſt donc pas étonnant, que les Savans extraordinaires & les Artiſtes excellens ſoient ſi rares. Si l'on avoit plus d'égard aux inclinations des jeunes gens; ſi on leur laiſſoit la liberté de choiſir eux-mêmes ce à quoi ils montrent le plus d'inclination: on verroit plus de gens heureux & véritablement utils à la ſocieté. Car il eſt évident, que quelques mediocres Artiſtes auroient eu plus de diſpoſition à apprendre quelque métier, & que quelques Artiſans ſeroient devenus ſavants & habiles Artiſtes, ſi on eut fait un juſte choix. Je ſais moi-même un exemple de deux Muſiciens, qui ont eû en en même tems, il y a environ quarante ans, un méme maitre, & dont les Peres étoient Maréchaux-ferrans. Le Pere de l'un qui étoit riche, & qui ne vouloit pas que ſon Fils devint un ouvrier commun, le deſtina à la Muſique. Pour cet effet il n'epargna aucune depenſe. Il tint à ſon Fils pluſieurs maitres, pour lui enſeigner, outre les autres Inſtrumens, la ſcience de la Compoſition. Mais quoique le jeune homme montrât auſſi de ſon côté beaucoup d'envie d'apprendre la Muſique, & qu'il employat tous ſes ſoins, il reſtoit pourtant un Muſicien très commun, & il eut été plus propre au métier de ſon Pere qu'à la Muſique. L'autre au contraire

traire fut deſtiné par ſon Pere, qui n'avoit pas de ſi grands biens que le premier, au métier d'un Maréchal ferrant. Et en effet il n'auroit apris que ce métier, ſi par la mort prematurée de ſon Pere, il n'eut pas eû la liberté de choiſir lui-même à ſon gré un genre de vie. Ses parens lui propoſerent quatre differents partis, ſavoir s'il vouloit être Maréchal ferrant, Tailleur, Muſicien ou Homme de lettres, parce que parmis ſes parens il y avoit des perſonnes de ces quatre Profeſſions-là. Mais ſe ſentant une forte inclination à la Muſique, il embraſſa heureuſement cet Art, & eut pour maitre celui dont nous avons fait mention. Ce qui lui manquoit ici en inſtruction & en biens pour pouvoir avoir d'autres maitres, ſe trouvoit ſupplée par ſon talent, ſon inclination, ſon envie & ſon application, & par l'heureuſe occaſion, de venir bientôt dans des endroits, où il pouvoit entendre de la bonne Muſique, & profiter de la converſation de beaucoup d'habiles Muſiciens. Si le Pere eut encore vecu quelques années plus longtemps, ce fils de Maréchal ſeroit auſſi devenu Maréchal, & par conſéquent ſes talens à la Muſique auroient été enſévelis, & les ouvrages qu'il a fait après, n'auroient jamais paru au jour. Je ne parle point ici de pluſieurs autres gens, qui ſe ſont appliqués la moitié de leur vie à la Muſique & en ont fait profeſſion; & qui après, dans un age plus avancé, ont embraſſé une autre Profeſſion, dans laquelle ils ont, ſans beaucoup d'inſtructions, mieux reuſſi que dans la Muſique. Si l'on eut fait embraſſer à ces gens-là, dans leur jeuneſſe, le genre de vie qu'ils ne prirent qu'après; ils ſeroient devenus immanquablement les plus grands Maitres.

§. 4.

Pour devenir bon Muſicien, il faut avoir de grands talens. Celui qui veut être Compoſiteur, doit avoir un génie vif & plein de feu, une ame ſuſceptible de tendres ſentimens; un heureux mélange de ce que les Savans apellent *Temperamens*, dans lequel il ne ſe trouve pas trop de mélancolie; beaucoup d'imagination, d'invention, de jugement & de diſcernement; une bonne mémoire; une oreille délicate & fine; une vuë bonne & pénétrante & beaucoup de docilité. Celui qui veut s'appliquer à un Inſtrument, doit être pourvû, outre les facultés de l'eſprit, dont je viens de faire mention, de differentes diſpoſitions du corps, ſelon

la nature de chaque inſtrument. Par exemple un inſtrumment à vent, & ſur-tout la Flute, éxige un corps parfaitement ſain; une poitrine forte & qui ne ſoit pas empechée; une longue haleine; des dents égales, qui ne ſoient ni trop longues ni trop courtes; des levres qui ne ſoient pas enflées & groſſes, mais minces, unies & fines, qui n'aïent ni trop ni trop peu de chair, & puiſſent fermer ſans peine la bouche; une langue adroite avec beaucoup de volubilité; des doigts bien faits, qui ne ſoient ni trop longs, ni trop courts, ni trop charnus, ni trop pointus, dont les nerfs ſoient forts; enfin des narines ouvertes, pour pouvoir prendre & lacher l'haleine avec facilité. Un Chanteur doit avoir, ainſi que les Joueurs d'inſtrument à vent, la poitrine forte, l'haleine longue, & la langue deliée; & les Joueurs d'inſtrument à cordes doivent avoir les doigts adroits & les nerfs forts. Le premier doit de plus être doué d'une belle voix, & il faut aux derniers, qu'ils aïent encore les jointures des mains & des bras déliées.

§. 5.

Lorsque ces bonnes diſpoſitions ſe trouvent dans quelqu'un, il eſt, à la vérité, en général propre pour la Muſique; mais les talens étant ſi differens, & ne ſe trouvant que rarement tous reûnis ou en grand nombre dans une même perſonne, il s'enſuit que l'un eſt plus propre à un inſtrument & l'autre à un autre. p. e. Quelqu'un peut avoir un bon naturel pour la Compoſition; un autre a plus de diſpoſition pour un inſtrument que pour un autre; l'autre aura de la diſpoſition pour tous les inſtrumens; un troiſiéme n'en aura pour aucun. Mais quiconque a tout à la fois les talens & pour la Compoſition, & pour le Chant, & pour les Inſtrumens; c'eſt de lui qu'on peut dire en tout ſens, qu'il eſt né pour la Muſique.

§. 6.

Il eſt donc néceſſaire, que chacun, avant qu'il entreprenne quelque choſe dans la Muſique, éxamine ſoigneuſement, à quoi il a le plus de talens & d'inclination. Si cela ſe faiſoit toûjours avec ſageſſe, il n'y auroit pas tant d'imperfections dans la Muſique, qu'il y en a encore & qu'il y en aura ſans doute toûjours. Car celui qui s'applique à quelque choſe dans la Muſique, pour laquelle il n'a point

de talens naturels, ſera toûjours, malgré la meilleure inſtruction & la plus grande application, un Muſicien médiocre.

§. 7.

Il eſt clair par ce qu'on vient de dire, qu'il faut des talens particuliers pour devenir un Muſicien habile & ſavant. Par le mot d'habile Muſicien j'entens un bon Chanteur ou Joueur d'inſtrument; car un ſavant Muſicien eſt ſelon moi celui, qui a apris à fond la Compoſition. Cependant comme on n'a pas toûjours beſoin de ce qui eſt à la rigueur excellent, & qu'un Muſicien médiocre peut bien être ce que les Italiens appellent *Ripieno*, c'eſt-à-dire qu'il peut faire les parties moins principales: il eſt à remarquer, qu'un homme qui n'aſpire que de devenir bon *Ripieniſte* * n'a pas beſoin de ſi grands talens. Car dès que l'on a le corps ſain, & les membres bien diſpoſés, & que l'eſprit n'eſt pas ſtupide ou imbecille; on peut bien, à force d'être diligent, apprendre ce qu'il y a de mechanique dans la Muſique, & c'eſt-ce qu'on demande proprement d'un Ripieniſte. Tout ce qu'il eſt néceſſaire de ſavoir à cet égard, comme la meſure, la valeur & la partition des notes, & ce qui dailleurs y appartient; le coup d'archet pour les inſtrumens à chordes; le coup de langue, l'embouchure & l'application des doigts pour les inſtrumens à vent; tout cela peut s'apprendre par des régles qui peuvent être expliquées diſtinctement & en leur entier. S'il y a cependant tant de Muſiciens, qui n'ont aucune idée juſte ni de l'un ni de l'autre, c'eſt ordinairement leur propre faute; & pluſieurs n'acquiérent, pas même dans l'age mûr, les connoiſſances qu'ils auroient pû acquerir en deux ou trois ans, quoique les occaſions ne leur aïent point manquées. On ne doit pas croire par ce que je viens dire, que j'ai du mépris pour les bons Ripieniſtes. Combien ne s'en trouve-t-il pas parmi eux, qui ont des talens & de l'application; qui ſe diſtinguent des autres, & ſeroient dignes & capables, d'être mis avec utilité à la tête d'un Orcheſtre; mais ils ont le malheur de ſe voir opprimés par les effets de la jalouſie, de l'avarice, & par un nombre infinie d'autres raiſons, en ſorte que leurs talens ne peuvent pas venir à leur perfection. C'eſt une conſolation pour ceux qui ont du gout pour la Muſique, & qui n'ont pas de grands talens, que la nature ne leur permettant pas d'exceller dans leur art, ils peuvent pourtant être fort utils,

en étant de bons Ripieniſtes. Mais celui dont l'ame n'eſt ſuſceptible d'aucun ſentiment, qui a des doigts lourds, & point d'oreille pour la Muſique, feroit mieux de s'appliquer à toute autre ſcience qu'à la Muſique.

* On demande pardon au Lecteur du mot de Ripieniſte, lequel ſera nouveau pour lui; mais qui par la déſcription que nous en avons donnée, lui peut être intelligible.

§. 8.

Pour exceller dans la Muſique, il faut avoir une envie, un amour & un déſir infatigable, n'épargner aucune peine & aucun travail, & avoir aſſez de courage pour ſupporter toutes les incommodités qui ſe rencontrent dans ce genre de vie. La Muſique nous procure rarement les mêmes avantages que les autres ſciences, & bien que quelques uns y faſſent fortune & parviennent dans le monde; ce bonheur eſt le plus ſouvent ſujet à l'inconſtance. Le changement de gout, la diminution de forces du corps, l'approche de la vieilleſſe, la perte d'un protecteur qui fait quelquefois l'unique bonheur de pluſieurs Muſiciens; tout cela enſemble eſt capable d'empécher l'accroiſſement de la Muſique. L'expérience nous le prouve aſſez, ſi nous voulons remonter ſeulement jusqu'à un demi ſiécle. Combien de changements n'y a-t-il pas eu dans la Muſique en Allemagne? A combien de cours, & en combien de villes ne fleuriſſoit-elle pas autrefois, de maniére qu'on y a élevé un bon nombre d'habiles gens, & à préſent il n'y régne à cet égard qu'ignorance. A la pluspart des cours qui étoient autrefois pourvuës des gens habiles, dont une partie étoient méme excellents, on introduit préſentement la coutume, de donner les premiéres places dans la Muſique, à des gens qui ne méritéroient pas les derniéres dans un bon Orcheſtre; à des gens, dis-je, à qui leur place donne bien quelques conſidération aux yeux des ignorants; mais qui ſont mépriſés de tous les véritables connoiſſeurs, & qui ne font honneur, ni à la Muſique, ni aux Maitres au ſervice desquels ils ſont. Quoique la Muſique ſoit une ſcience qui ne ſauroit être trop étudiée & trop aprofondie, elle n'a pourtant pas l'avantage qu'ont d'autres ſciences, qui lui ſont ou ſupérieures ou égales, d'être enſeignée publiquement. Les têtes obſcures des Philoſophes modernes ne croyent pas, comme le croyoient

croyoient les Anciens, qu'il ſoit néceſſaire de ſavoir la Muſique. Des gens à leur aiſe s'y adonnent rarement, & les pauvres n'ont pas les moïens d'avoir de bons maitres, & de ſe transporter dans des endroits, où la Muſique de bon goût eſt en vogue. Malgré cela il y a pourtant quelques endroits où la Muſique a commencée de gagner le deſſus. Elle y a acqui des Connoiſſeurs, des Protecteurs & des Amateurs. Il y a même quelques Philoſophes éclairés, qui la mettent au nombre des beaux arts, & ſon honneur commence à être réparé auſſi de ce côté-là. Le goût des beaux Arts devient en Allemagne de jour en jour plus éclairé, & il ſe répand de plus en plus. Quiconque s'eſt appliqué au bon & à l'utile, manque rarement de trouver une honnête fortune.

§. 9.

Ayant du talent & de l'amour pour la Muſique, il faut auſſi avoir ſoin d'un bon maitre. Je ſerois trop long, ſi je voulois traiter ici des maitres dans toute ſorte de Muſique. Je m'arrêterai ſeulement à donner un éxemple de celui qu'il faut avoir pour aprendre à jouer de la Flute. Il eſt vrai que, ſur tout en Allemagne, cet inſtrument eſt devenu fort en uſage depuis trente à quarante ans. Il ne nous manque plus, comme lorsqu'il commença à devenir en vogue, des piéces, avec le ſecours desquelles un apprentif peut acquérir l'habileté que cet inſtrument demande, par rapport à la langue, aux doigts & à l'embouchure. Malgré cela il y a encore fort peu de gens, qui en ſachent jouer, conformement à ſa nature, & de la maniére qu'il doit être traité. Ne diroit-on pas, que la pluſpart des joueurs de Flute d'aujourd'hui n'ont que des doigts & des langues, ſans avoir des têtes? Il eſt abſolument néceſſaire que celui qui veut bien apprendre de cet inſtrument, ait un bon maitre; j'en dis de même de celui, qui veut ſe ſervir des inſtructions que je lui préſente ici. Mais combien y en a-t-il, à qui on pourroit donner avec raiſon le nom de Maitre? A les voir la pluſpart de près, ne ſont-ils pas eux-mêmes encore des écoliers par rapport à la ſcience. Or ceux qui ſont dans l'ignorance, comment peuvent-ils enſeigner la Muſique? Et quoiqu'ils s'en trouvent quelques uns, qui jouent bien ou du moins paſſablement de la Flute, il leur manque pourtant à la pluſpart le don d'enſeigner aux autres ce qu'ils ſavent.

Il peut facilement arriver qu'on joue bien & qu'on ne ſache pourtant pas enſeigner. Un autre ſaura peut-être mieux donner leçon que jouer. Or un Ecolier n'étant pas capable de juger lui-même, ſi ſon Maitre lui enſeigne bien ou mal, c'eſt un bonheur, ſi par hazard il choiſit le meilleur. Mais qu'elles ſont les qualités eſſentielles à un Maitre qui doit faire de bons Ecoliers? Elles ſont à la vérité difficiles à déterminer. Cependant on en pourra juger par les fautes, dont nous allons faire mention, & qu'il faut qu'il évite. Un commençant fait fort bien, de demander là-deſſus le conſeil des gens impartiaux, & qui ne manquent pas de connoiſſances dans la Muſique. Un Maitre, qui n'entend rien de l'harmonie & qui n'eſt qu'un pur joueur d'inſtrument; qui n'a pas apris ſon metier à fond & par des principes juſtes; qui n'a pas des notions claires de l'embouchure, de l'application, des tems pour prendre l'haleine, & des coups de langue; qui ne ſait pas jouer diſtinctement & rondement les paſſages dans l'Allégro, ni les petits embelliſſemens & les fineſſes dans l'Adagio; qui n'a pas l'expreſſion agréable & diſtincte, ni en général le goût fin; qui n'a point de connoiſſances des proportions des tons, pour entonner nettement la Flute; qui n'obſerve pas la meſure dans la derniére éxactitude; qui ne ſauroit lier les parties d'un chant ſimple, & ſe ſervir à propos des pincés, des pincemens, battemens, flattemens, doublés, tremblemens, cadences; qui n'eſt pas capable d'ajoûter dans un Adagio, dont la mélodie eſt écrite ſimplement, c'eſt-à-dire ſans broderies, les embelliſſemens arbitraires, tels que le chant & l'harmonie les demandent, & entretenir, pour ainſi dire, le *clair* & l'*obſcur*, moïennant les broderies & le changement du *forte* & du *piano*; un Maitre enfin, qui ne ſait pas expliquer diſtinctement tout ce qui eſt difficile à comprendre à l'Ecolier; qui n'emploïe d'autres moïens pour enſeigner que l'oreille de ſon diſciple, à l'imitation de ceux, qui apprennent à chanter aux oiſeaux, qu'ils apprennent à ſe faire imiter à force de leur affecter le ſens par l'harmonie; un Maitre, qui flatte l'Ecolier & lui paſſe toutes les fautes; qui n'a pas aſſez de patience pour montrer à ſon Ecolier ſouvent la même choſe, & la lui faire repeter; qui ne ſauroit choiſir des piéces, qui de tems à autre peuvent convenir à ſon Eléve ſuivant ſa capacité, & qui ne les ſauroit jouer

chacune

chacune dans ſon goût; qui ne cherche qu'à amuſer l'Ecolier; qui ne préfere pas l'honneur à l'interêt, la fatigue à la commodité, & le ſervice du prochain à la jalouſie & à l'envie; enfin qui ne ſe propoſe pas pour but général la Muſique; un tel maitre, dis-je, n'eſt point du tout propre à former de bons Eléves. Si au contraire l'on trouve un Maitre, dont les Ecoliers jouent avec netteté & diſtinctement, & ſont ſûrs dans la meſure: alors on eſt fondé à concevoir de bonnes idées d'un tel Maitre.

§. 40.

C'eſt un grand avantage pour celui, qui veut s'appliquer avec utilité à la Muſique, ſi dès le commencement il tombe entre les mains d'un bon Maitre. Il ſe trouve des gens qui donnent dans le mauvais préjugé de croire, qu'il n'eſt pas néceſſaire d'avoir d'abord un bon Maitre, pour apprendre les élémens. Ils prennent par épargne celui qui eſt à meilleur marché, & ainſi pour l'ordinaire un Maitre qui ne ſait rien lui-même. C'eſt alors un aveugle qui montre le chemin à un autre. Je conſeille tout le contraire. Il faut dès le commencement prendre le meilleur Maitre qu'on puiſſe trouver, dût-on payer deux ou trois fois plus qu'aux autres. Il en coutera moins dans la ſuite: & on épargne & du temps & de la peine. Avec un bon Maitre on avance plus dans un an, qu'avec un mauvais en dix ans.

§. 11.

Quoique il importe beaucoup, comme nous venons de le faire voir, d'avoir un bon Maitre, qui ſache enſeigner ſes Ecoliers à fond: l'Ecolier doit pourtant auſſi contribuer à ſon avancement par ſon application. Car l'on a aſſez d'éxemples, que de bons Maitres ont ſouvent formé de mauvais Ecoliers, & qu'au contraire de mauvais Maitres n'ont pas laiſſé d'éléver de bons Ecoliers. On ſait, que beaucoup d'excellens Muſiciens qui ſe ſont diſtingués, n'ont eû d'autres Maitres que leur heureux naturel, & les occaſions où ils ſe ſont trouvés d'entendre d'excellentes choſes. La grande application, leurs ſoins & peines, & leurs continuelles réflexions les ont fait devancer bien d'autres Muſiciens, qui ont eû plus d'un Maitre. C'eſt pourquoi j'éxige encore d'un Ecolier de la

Muſique, qu'il s'en faſſe une grande occupation, & je conſeille à ceux, qui ne veulent pas y apporter toute l'attention poſſible, de renoncer à apprendre la Muſique, ſur-tout s'ils l'apprennent dans l'intention de s'en ſervir pour leur fortune. Car celui qui préfére à cette application continuelle la pareſſe, l'oiſiveté & autres choſes frivoles, ne peut ſe promettre aucun ſuccès. Il a pluſieurs perſonnes, qui ſe dévouent à la Muſique, qui ſe trompent à cet égard. Elles fuyent les difficultés qui s'y trouvent. Elles ſouhaitent devenir habiles; mais elles ne voudroient pas emploïer l'application néceſſaire. Elles s'imaginent que dans la Muſique tout eſt plaiſir. Elles en regardent l'étude comme un jeu, & elles penſent qu'il n'eſt pas beſoin d'y emploïer ni les forces du corps, ni celle de l'eſprit; que la ſcience & l'expérience ne ſont rien; & enfin que tout ne dépend que de l'envie & d'un heureux naturel. Il eſt vrai que le naturel & l'envie ſont les premiers fondemens, ſur lesquels on doit élever une ſcience ſolide. Mais pour la perfectionner, il faut avoir des bonnes inſtructions, & apporter de ſon côté beaucoup d'application & d'attention. Si un Ecolier eſt aſſez-heureux pour trouver dès le commencement un bon Maitre, il faut qu'il mette en lui toute ſa confiance. Il doit être docile & point obſtiné. Il ne faut pas qu'il ſe borne à étudier pendant les heures des leçons ce que ſon Maitre lui préſcrit; il doit encore avec tout le ſoin poſſible repéter en particulier ce qu'il a appris; & en cas qu'il y ait quelque choſe qu'il n'ait pas bien compris ou qu'il ait oublié, il doit demander au Maitre de le lui réiterer dans la leçon ſuivante. Un Diſciple ne doit pas ſe dégouter de ce que ſon Maitre le reprend plus d'une fois d'un même défaut; il doit au contraire regarder de tels avertiſſemens comme des marques de ſon inattention, & comme des preuves du zéle de ſon Maitre, qui montre par-là qu'il ſçait la véritable maniére d'enſeigner. L'Ecolier doit être fort attentif à tous ſes défauts. Car dès qu'il commencera à les connoître lui-même, il aura ſurmonté les plus grandes difficultés. S'il arrive que le Maitre eſt obligé de le reprendre fort ſouvent d'un ſeul & même défaut, il peut s'aſſurer qu'il ne fera pas de grands ſuccès dans la Muſique: parce qu'il y trouvera encore un nombre infini de choſes, qu'aucun Maitre ne lui enſeignera ni ne

pourra

pourra lui enſeigner, & qu'il doit, pour ainſi dire, enlever aux autres. C'eſt ce larcin permis, qui fait proprement les plus grands Maitres. Il eſt néceſſaire de repéter les paſſages, dans lesquels on manque, jusqu'à ce qu'on les éxécute, comme le veut celui qui nous montre. Il ne faut pas préſcrire à ſon Maitre les piéces qu'on veut jouer. C'eſt au Maitre de ſavoir le mieux ce qui peut être utile au diſciple. Il eſt néceſſaire, quand on eſt aſſez heureux d'avoir un bon Maitre, de ne le quitter que lorsqu'on n'a plus beſoin d'aucune inſtruction. Il n'y a rien de plus nuiſible que le fréquent changement de maitre. La différente expreſſion de chaque maitre, ne fait qu'embarraſſer un apprentif, qui par-là ſe trouve, pour ainſi dire, obligé de recommencer à chaque fois. Il y a à la vérité bien des gens, qui ſe font un honneur de pouvoir ſe vanter, d'avoir été diſciple de beaucoup de grands maitres; mais on trouve rarement qu'ils en aïent beaucoup profité. Car qui court de maitre en maitre, ne ſe plait chez aucun, & ne ſe fie en aucun d'eux. Or quiconque ne ſe fie pas à une perſonne, n'admet pas volontiers ſes principes. Si au contraire on a mis ſa confiance en un bon maitre, & qu'on lui laiſſe le tems néceſſaire pour déployer & faire connoitre ſa ſcience, alors on découvrira de jour en jour, moïennant un vrai déſir d'arriver à la perfection, de nouveaux avantages, que l'on n'étoit pas capable de prévoir d'abord, & qui donnent occaſion à des recherches plus étenduës.

§. 12.

Ce ſont ces recherches, qui doivent tenir au cœur à chaque Commençant dans la Muſique. L'application même ne fait pas encore tout. L'on peut être doué d'un heureux naturel, ne pas manquer d'application, avoir d'excellentes inſtructions, avoir eû de favorables occaſions d'entendre beaucoup de belles & excellentes choſes; & cependant ne s'élever jamais au-deſſus du médiocre. L'on peut encore beaucoup compoſer, beaucoup chanter & beaucoup jouer, ſans acquerir un haut degré de ſcience & d'habilité. Car tout ce qu'on fait dans la Muſique ſans attention, ſans réflexion & ſeulement pour paſſer le tems, ne tourne point à profit. Ainſi toute application fondée ſur un ardent amour & un déſir inſatiable pour la Muſique, doit être unie à des continuel-

les recherches, à une grande attention & à des meûres réflexions. Il faut qu'une noble obſtination s'empare de nous, laquelle ne nous permet pas de nous applaudir d'abord nous mêmes en toutes choſes; mais qui nous anime à nous perfectionner de plus en plus. Celui qui n'éxerce la Muſique que par maniére d'acquit, & non pas comme un métier, ne ſera jamais qu'un miſérable Muſicien.

§. 13.

En même temps qu'on travaille à faire des progrès, il faut prendre garde de ne point perdre patience, & ne pas vouloir commencer par où les autres finiſſent. Il y en a qui commettent cette faute. Ou ils choiſiſſent des piéces difficiles, dont ils ne ſont pas encore capables, ce qui leur fait contracter la mauvaiſe coutume de paſſer légérement & très indiſtinctement par-deſſus les notes; ou ils veulent faire les habiles avant le temps, & tombent ſur des piéces trop aiſées, qui ne procurent d'autre avantage que celui de flatter l'oreille: au lieu qu'ils négligent les piéces, qui donnent de l'entendement dans la Muſique, & une connoiſſance éxacte de l'harmonie; qui apprennent le coup d'archet, le coup de langue, l'embouchure, & dégagent les doigts; qui ſont propres à faire bien connoitre & bien partager les notes, & à bien enſeigner les meſures, quoiqu'elles ne flattent pas d'abord nos ſens autant que les premiéres: ce ſont, dis-je, de telles piéces qu'on néglige, & qu'on regarde même comme une perte de tems, bien que ſans elles, on ne parvienne jamais ni à acquérir une bonne expreſſion, ni un bon goût dans l'éxécution.

§. 14.

Le plus grand obſtacle à l'application & aux recherches ultérieures, c'eſt de ſe fier trop à ſes talens. L'expérience nous apprend que l'on rencontre bien plus d'ignorans parmi ceux qui ſont doués de beaucoup de dons naturels, que parmi ceux, qui avec le ſecours de leur application & de leurs recherches, ſont parvenus à perfectionner leurs talents médiocres. Il n'arrive que trop ſouvent, que de grands dons de la nature ſont plus nuiſibles qu'avantageux. Si l'on éxige des preuves convaincantes de ce que je dis, qu'on éxamine la pluspart des Compoſiteurs modernes qui ſont à la mode. Combien en trouve-t-on qui ont appris par régles l'art de compoſer? ne ſont-ils pas pour la pluspart preſque

de

de pures Naturaliſtes? C'eſt beaucoup, s'ils entendent la Baſſe continue. Ils croient que dans la Compoſition, toute ſpéculative & profonde qu'en la ſcience, il ſoit tout au plus néceſſaire de ſavoir éviter les Quintes & les Octaves défenduës, de pouvoir faire la Baſſe comme dans un Tambourin, & y joindre une ou deux parties inférieures, tant bien que mal. Le reſte n'eſt à leur avis qu'une pédanterie, nuiſible au bon goût & au chant délicat. S'il étoit vrai que la nature ſeule put ſuffire, & qu'il ne falut point de ſcience: d'où vient donc, que les piéces des Compoſiteurs habiles & expérimentés ſont plus d'impreſſion, ſe répandent plus, & ſont bien plus longtems en vogue, que celles de ceux qui ne doivent tout qu'à la ſeule nature? D'où vient ce, que les premiers eſſais d'un habile Compoſiteur ne ſont jamais auſſi parfaits que les derniers? Eſt-ce à la nature ſeule, ou n'eſt-ce pas en méme tems à la ſcience que nous le devons attribuer? Les talens naiſſent avec nous, mais la ſcience ne s'acquiert que par de bonnes inſtructions, & par de continuelles recherches. L'un & l'autre enſemble fait l'habile homme. Il faut l'avouer, que par le ſtile de l'Opera le bon goût a profité; mais la ſcience en elle-même y a perdu. Car comme l'on s'eſt imaginé, que pour cette ſorte de Muſique il falloit plus de génie & d'invention que de ſcience dans la Compoſition, & que pour l'ordinaire les amateurs de la Muſique ont donné au chant de l'Opéra des applaudiſſemens, préférablement à la Muſique de l'Egliſe & de la Chambre; il eſt arrivé qu'en Italie la pluspart des jeunes Compoſiteurs & de ceux que la nature ſeule guide, ont fait leur premiére occupation de la Muſique de l'Opéra; non ſeulement pour acquerir de la réputation, mais auſſi pour paſſer bientôt pour maitres, ou, comme ils ſont appellés dans leur langue: *Maeſtri.* Cependant les peines & les ſoins prématurées qu'on s'eſt donné pour ſe voir décoré de ce tître, ont fait que la pluspart de ces *Maeſtri* n'ont jamais été Ecoliers, parce que dans le commencement ils n'ont point eu de principes, & après avoir obtenu l'applaudiſſement des ignorans, ils ont honte de ſe faire inſtruire. Cela fait qu'ils s'imitent l'un l'autre; qu'ils copient mutuellement leurs piéces, & même que l'un fait paſſer l'ouvrage d'un autre pour le ſien propre. L'expérience le confirme aſſez. Et cela arrive ſur tout, lorsque ces ſortes

de Naturaliſtes ſont obligés d'aller chercher leur fortune dans les païs étrangers. Alors ils ne portent pas tant leurs inventions dans leurs têtes que dans leurs coffres. Et quand même ils auroient aſſez de capacité pour inventer quelque choſe eux-mémes, ſans ſe parer des plumes d'un autre; ils daignent rarement emploïer tout le tems néceſſaire que demande un ouvrage d'auſſi longue haleine que l'eſt l'Opéra; à quoi ils croyent encore de bien faire, parce que ſouvent on fait paſſer pour un homme extraordinaire, celui qui a été aſſez expéditif pour barbouiller dans dix ou douze jours tout un Opéra, & auquel il ne s'eſt propoſé pour fin que la nouveauté, ſans ſe mettre en peine, ſi l'on y trouve un ombre de beauté vraie ou de bon ſens. Il eſt très facile à comprendre de quel genre peuvent être ces beautés produites à la hâte. De tels Compoſiteurs ſont obligés de ſe ſaiſir des penſées comme en l'air, ſi j'oſe le dire, & à peu près comme les oiſeaux de proïe, qui fondent ſur ce qui ſe trouve à leur diſpoſition. Cherchera-t-on dans un tel ouvrage l'arrangement, la liaiſon, le choix & la netteté des penſées? Enfin c'eſt là la raiſon qu'on ne trouve plus a préſent en Italie tant d'excellens Compoſiteurs qu'autre fois. Or s'il n'y a plus de Compoſiteurs habiles, comment le bon goût peut-il y être cultivé & entretenu? Quiconque ſait ce que demande l'Opéra pour être parfait, avouëra néceſſairement, qu'un pareil ouvrage demande un Compoſiteur expérimenté, & non pas un commençant; & qu'il exige plus de tems que quelques jours. Cependant la pluſpart des Compoſiteurs ont le malheur, que dès qu'ils commencent à travailler ſenſément, & à ſe dépouiller de ce qu'ils avoient de ſauvage & de trop hardi, on les accuſe de n'avoir plus ce même feu, d'être déja épuiſés, de ne plus penſer ſpirituellement, d'être ſtériles en invention. Cela peut être vrai de quelques-uns; mais ſi l'on vouloit ſe donner la peine de faire de recherches exactes, l'on trouveroit, que de pareils malheurs n'arrivent qu'à ces Compoſiteurs dont nous avons parlé, qui n'ont pas appris à fond l'art de la Compoſition. Un édifice élevé ſur un mauvais fond, ne ſera pas de longue durée. Mais ſi les talens, la ſcience & l'expérience ſe trouvent réunies dans une même perſonne, cela forme une ſource d'invention de bon goût presque inépuiſable. L'on fait tant de cas de l'expérience dans toutes ſortes

tes d'actions, de sciences & de métiers; pourquoi voudroit-on la bannir de la Musique, & sur-tout de la Composition? Si l'on s'imagine, que le tout dépend de la bonne fortune & des inventions trouvées au hazard, on se trompe fort; & l'on n'en a pas la moindre idée. Il est vrai que les saillies dépendent du hazard, & qu'on ne peut pas nous les inculquer par des instructions; mais la netteté & la propreté, le choix & l'heureux mélange des pensées n'en dépendent aucunement; puis qu'au contraire c'est la science & l'expérience qui nous les doivent enseigner; & ce sont proprement elles qui servent à distinguer le maitre des écoliers, les derniers étant privés de ces avantages si nécessaires pour ateindre à la perfection. Chacun peut apprendre les régles de la Composition, & ce qui appartient à l'harmonie, même sans y sacrifier trop de tems. Le Contrepoint a ses régles invariables, & les conservera peut-être telles, tant qu'on connoitra la Musique. Mais la netteté, la propreté, la liaison, l'arrangement & le mélange des pensées, exigent presqu'à chaque piéce de nouvelles régles. Ainsi ceux qui se sont une fois adonné à copier les autres, ne réussiront que très-rarement; de sorte que l'on remarque aisément, si ces pensées prennent leur source d'une seule & même tête, ou si leur liaison & leur arrangement n'est que méchanique.

§. 15.

Autrefois on avoit plus d'estime qu'àprésent pour l'art de la Composition; mais aussi on ne trouvoit pas parmi ceux qui le pratiquoient, des gens aussi médiocres qu'aujourd'hui. Les Anciens ne pensoient pas qu'on puisse apprendre cet art sans recevoir des instructions. On croyoit qu'il est nécessaire de savoir la Basse continuë; mais on ne la regardoit pas comme étant seule suffisante pour apprendre la Composition sans d'autres instructions. Il se trouvoient peu de personnes, qui s'occupoient de la Composition, & ceux qui s'y adonnoient, tachoient de l'apprendre à fond. Mais aujourd'hui, chacun qui sait passablement jouer de quelqu'instrument, prétend aussi avoir appris en même tems la Composition. C'est ce qui fait qu'on voit paroitre tant de monstres en Musique; & il ne faudroit pas s'étonner, si la Musique, au lieu de se perfectionner, diminuoit à

pré-

préſent. Car ſi les ſavans & experts Compoſiteurs nous manquent peu à peu, ſi, comme en effet cela arrive déja ſouvent, les nouveaux Compoſiteurs n'ont recours qu'à leur naturel, & regardent comme une peine ſuperfluë, d'apprendre les régles de la Compoſition ; s'ils penſent que ces régles nuiſent plûtôt au bon goût & au chant; s'ils abuſent du ſtile de l'Opéra, très beau en ſoi-même; s'ils le mêlent dans des piéces où il n'appartient en aucune façon, de ſorte qu'il s'en ſervent dans les Muſiques d'Egliſes & aux Concerts, comme cela ſe fait en Italie; enfin ſi tout doit ſe reſſentir des airs d'Opéra: on ſera raiſonnablement fondé à craindre que la Muſique ne perde peu à peu de ſa ſplendeur précédente, & qu'il n'arrive aux Allemands & à bien d'autres nations, par rapport à la Muſique, ce qui leur eſt déja arrivé au ſujet de pluſieurs autres arts qui ſont preſque perdus aujourd'hui. Les Italiens ont autrefois fort loué les Allemands, de ce qu'ils entendoient mieux que leur voiſins les régles de la Compoſition, bien qu'ils ne fiſſent pas paroitre tant de goût. Mais à préſent que nos jeunes Compoſiteurs commençent à négliger les recherches, & qu'ils ne ſe fient qu'en leur bon naturel, ne pourra-t-on pas nous faire des reproches, au lieu des louanges qu'on a données à nos Ancêtres. Notre nation devroit tacher de ſe ſouſtraire à de tels reproches, d'autant plus que le bon goût s'augmente chez nous de jour en jour dans les autres ſciences. Nous devrions employer toutes nos forces pour conſerver les louanges qu'on nous a données autrefois. Car ce n'eſt qu'en ſecourant le naturel par d'excellentes inſtructions, par l'application, par les peines, par les réflexions, que l'on peut parvenir à un haut degré de perfection.

§. 16.

Qu'on ne penſe cependant pas, que je prétende ici, que chaque piéce de Muſique ſoit compoſée ſelon les régles rigoureuſes du double Contrepoint, c. à d. ſelon celles, qui nous apprennent à accorder les différentes voix, tellement qu'elles ſoient renverſées, changées & transportées entr'elles d'une maniére harmonieuſe. Non, ce ſeroit une pédanterie qu'une pareille affectation. Je ſoutiens ſeulement que chaque Compoſiteur eſt obligé de ſavoir ces régles. Quant à leur uſage artificiel, il faut ſavoir les enchaſſer là où le chant le permet, & d'une maniére qui ne faſſe aucun tort ni à la

beau-

beauté du chant, ni n'en empêche le brillant effet. Je veux que l'auditeur ne trouve pas un travail gené, & que la nature ſe faſſe connoitre en tout. Le mot de *Contrepoint*, fait ordinairement une impreſſion désagréable ſur ceux, qui ne prennent que leur naturel pour guide, & ils le regardent comme une pédanterie ſuperfluë. C'eſt qu'ils n'en connoiſſent que le nom, & qu'ils en ignorent les qualités & l'utilité. S'ils en avoient l'idée convenable, il ne leur paroitroit pas ſi barbare. Je ne veux pas faire l'éloge de toutes les ſortes de doubles Contrepoints, quoique chacun, emploïé d'une certaine maniére & au tems convenable, puiſſe avoir ſon utilité. Je ne puis cependant m'empêcher de rendre juſtice au Contrepoint all' Ottava, & en recommander la parfaite connoiſſance, comme d'une choſe eſſentiellement néceſſaire à tout nouveau Compoſiteur: puiſque non ſeulement l'on ne ſauroit ſe paſſer de ce Contrepoint par rapport aux Fugues & dans toutes les autres piéces faites avec art; mais il rend auſſi des ſervices importans dans les imitations galantes, & dans le changement des parties. Il eſt vrai que les Anciens ſe ſont trop adonnés à ces artifices de Muſique, & qu'ils en ont pouſſé l'uſage jusqu'à négliger ce qu'on regarde dans la Muſique comme le plus eſſentiel, je veux dire, l'art de toucher & de plaire. Mais faut-il attribuer la faute au Contrepoint, ſi les Compoſiteurs n'ont pas ſû s'en ſervir comme il faut, & qu'ils en ont abuſé. Il ne tient auſſi pas au Contrepoint, ſi les amateurs de Muſique, faute d'en avoir une idée juſte, n'y trouvent pas goût? Toutes les autres ſciences n'ont-elles pas ceci de commun avec le Contrepoint, que ſans en avoir connoiſſance, on n'y prend aucun plaiſir? Qui peut dire, par exemple, qu'il prenne goût à la Trigonometrie ou à l'Algebre, s'il n'en a jamais rien appris? C'eſt à la connoiſſance d'une choſe que ſe joint l'eſtime & l'amour pour elle. Lorsque les perſonnes de diſtinction font inſtruire leurs enfans dans pluſieurs ſciences, leur deſſein n'eſt pas qu'ils doivent en faire profeſſion. La connoiſſance qu'ils en acquiérent ne leur doit ſervir que pour pouvoir en parler dans l'occaſion. Si tous les maitres de Muſique étoient en même tems des Muſiciens entendus; s'ils ſavoient donner à leurs Eléves des idées juſtes d'une Muſique artificieuſe; s'ils leur donnoient de bonne heure à jouer des piéces bien travaillées, & qu'ils leur en expliquoient le contenu: non ſeulement ils parvien-

droient à accoutumer peu à peu les amateurs à des pareilles piéces; mais les amateurs acquéreroient en général une plus grande pénétration dans la Muſique & y trouveroient plus de plaiſir. La Muſique ſeroit par conſéquent plus eſtimée qu'elle ne l'eſt, & on auroit plus d'obligation aux véritables Muſiciens pour leurs travaux. Mais à préſent on en voit le contraire, parce que la plus grande partie des amateurs n'apprennent la Muſique que méchaniquement; & la Muſique demeure dans une imperfection d'autant plus grande, qu'il n'y a ni bons maitres ni dociles écoliers.

§. 17.

Si l'on veut ſavoir, quel doit être l'objet de nos recherches & de nos réflexions, voici ce que nous repondons. Après qu'un nouveau Compoſiteur aura ſolidement apris les régles de l'Harmonie, qui ne ſont que ce qu'il y a de moindre & de plus aiſé dans la Compoſition, bien qu'encore beaucoup de gens ſe trouvent privés de cette connoiſſance: il faut que ſuivant le but de chaque piéce, il tache de faire un choix juſte & un mélange heureux de ſes penſées depuis le commencement jusqu'à la fin; qu'il exprime comme il faut les mouvemens de l'ame; qu'il entretienne un chant coulant; qu'il s'applique à être nouveau, & pourtant toujours naturel dans la modulation & juſte dans la meſure: qu'il mette par tout du clair & de l'obſcur; qu'il ſache renfermer ſes inventions dans des bornes raiſonnables; qu'il ne faſſe pas trop de repos dans le chant, & n'y repéte pas trop ſouvent les mêmes penſées; qu'il ne compoſe que d'une maniére convenable & à la voix & aux inſtrumens; que dans la Muſique à chanter il n'écrive pas contre la meſure des ſyllabes, & encore moins contre le ſens des paroles; & enfin qu'il tache d'acquerir une connoiſſance ſuffiſante, & de la maniére de chanter, & des differentes qualités de chaque inſtrument. Un Chanteur & un Joueur d'inſtrument doit s'appliquer à être maitre de ſa voix & de ſon inſtrument; à connoitre les proportions des tons; à être ferme dans la meſure & dans la lecture des notes; à apprendre l'Harmonie; & ſurtout à mettre en pratique tout ce que l'on exige pour avoir une bonne expreſſion.

§. 18.

Pour ſe diſtinguer dans la Muſique, il n'en faut pas entreprendre l'étude trop tard. Car toute perſonne qui s'y devouë dans les années

années où les forces de l'eſprit ne ſont plus dans leur vigueur, & où le goſier & les doigts ne ſont plus aſſez ſouples, pour acquerir cette grande facilité, qui eſt néceſſaire à exprimer nettement & rondement les tremblemens, les petits & délicats embelliſſemens, & les roulemens; une telle perſonne, dis-je, ne fera pas des progrès fort extraordinaires.

§. 19.

De plus un Muſicien ne doit pas s'occuper de trop d'autres choſes. Chaque ſcience demande un homme entier. Je ne prétens pas par là qu'il ſoit impoſſible d'exceller en même tems dans pluſieurs ſciences. Mais il faut pour cela des talens très extraordinaires, que la nature n'accorde que rarement. Il y a beaucoup de gens qui tombent ici dans l'erreur. Les uns prétendent tout apprendre, & ſuivant l'inconſtance de leur génie, ils tombent d'une choſe ſur l'autre; tantôt ſur la Compoſition; & tantôt ſur des choſes qui ne ſont aucunement du reſſort de la Muſique; & par leur incertitude ils n'apprennent jamais ni l'un ni l'autre. D'autres, qui d'abord ſe devouent à une des ſciences ſuperieures, traitent pendant pluſieurs années la Muſique, comme un amuſement. Ils ne peuvent pas employer le tems néceſſaire que demande la Muſique; & n'ont ni l'occaſion, ni les moïens de ſe tenir de bons maitres, ou d'entendre quelque choſe de bon. Souvent ils n'apprennent rien qu'à lire les notes; à éblouir les auditeurs par quelques piéces difficiles qu'ils jouent, ſans avoir de l'expreſſion ni du goût; & ſi par hazard ils ont le bonheur de devenir Rois borgnes au païs des aveugles, & d'être applaudis; ils s'imaginent par un fol préjugé, de mériter, à cauſe de leurs autres ſciences, de la préference ſur d'autres Muſiciens, qui ſont plus habiles dans la Muſique qu'eux, quoiqu'ils n'aïent pas fréquenté les Academies. D'autres font profeſſion de la Muſique par néceſſité, ſans y trouver le moindre plaiſir; & d'autres encore ont appris la Muſique dans leur jeuneſſe, plus par exercice que par des principes juſtes; & dans l'age de maturité ils ont honte, ou même ils penſent n'avoir plus beſoin de ſe ſoumettre aux inſtructions. N'aimant pas d'être corrigés, ils ne veulent s'attirer des louanges que ſous le nom d'Amateurs de la Muſique. Il y a encore d'autres, qui, la fortune ne leur étant pas aſſez favorable pour pouvoir parvenir par leurs autres ſciences, ſe jettent par néceſſité du côté de la Muſique. Mais le plus ſouvent ils ne ſont d'une part que des demi Savans, & de l'autre à peine des demi Muſi-

ciens, ſoit pour la perte du tems qu'ils ont été obligé de ſacrifier aux autres ſciences, ſoit faute de talens, qui n'étant pas ſuffiſants aux autres ſciences, le ſeront encore peut-être moins à la Muſique; ſoit même par prejugé & par des fauſſes idées, qu'ils n'admettent aucune correction. Cependant ſi quelqu'un a des études, & en même tems les talens néceſſaires pour la Muſique, & qu'il s'applique à celle-ci auſſi aſſiduement qu'il s'étoit appliqué à celles-là; il n'aura pas ſeulement un grand avantage ſur d'autres Muſiciens; mais il pourra auſſi être plus utile à la Muſique que les autres; c'eſt ce que nous pourrions confirmer par pluſieurs éxemples. Car ſi l'on conſidére, combien les Mathématiques, avec les ſciences qu'elles renferment, la Philoſophie, la Poéſie & l'Eloquence influent ſur la Muſique: on avouera que non ſeulement la Muſique embraſſe plus de choſes, qu'on ne s'imagine ordinairement; mais que même chez la plûpart des Muſiciens, le défaut de n'être pas inſtruit dans les ſciences, dont nous avons parlé, eſt un obſtacle à leur avancement, & la cauſe que la Muſique n'a pas encore été portée à un plus haut degré de perfection. Et en effet, cela ne peut guère être autrement, puis qu'il eſt rare que ceux qui poſſédent la Théorie, ſe diſtinguent auſſi dans la Pratique; & ceux qui excellent dans la Pratique, peuvent rarement paſſer pour maitres dans la Théorie. Eſt-il donc poſſible, que la Muſique ſe trouvant dans cet état, puiſſe parvenir à ſa perfection? Il ſera néceſſaire de conſeiller fortement aux jeunes gens qui ſe devouent à la Muſique, que ſi le tems ne leur permet pas de s'exercer dans toutes les ſciences, ils ne ſoient pourtant pas ignorans dans celles que nous avons indiqués, & dans quelques unes des langues étrangeres. Quand à ceux qui ſe propoſent la Compoſition pour but, une profonde connoiſſance de l'art du Théatre leur ſera fort utile.

§. 20.

Voici enfin le dernier conſeil que je voudrois donner à toute perſonne, qui ſouhaite d'exceller dans la Muſique: c'eſt de ſavoir mettre un frein à ſon amour propre, & de le retenir dans de juſtes bornes. Si tout amour propre immoderé & mal dirigé eſt en général nuiſible, parce qu'il émouſſe la raiſon, & peut être un obſtacle à toute connoiſſance parfaite; il l'eſt certainement auſſi dans la Muſique, d'autant plus, qu'il s'y rencontre plus fréquemment, y trouvant plus de nourriture que dans toutes les autres profeſſions,

ſeſſions, dans lesquelles on ne ſe paye pas comme dans celle-ci, d'un ſimple *bravo*, qui rend celui à qui on le donne, tout bouſi d'orgueil. Combien de déſordres cet amour propre n'a-t-il déja cauſé dans la Muſique? On ſe plait bientôt plus à ſoi-méme qu'aux autres. On eſt déja ſatisfait, pourvu que l'on puiſſe dans l'occaſion remplir une partie; on ſe laiſſe éblouir par les louanges prématurées qu'on nous donne; on va même juſqu'à les regarder comme une récompenſe méritée. On ne veut ſouffrir aucune contradiction, aucun avertiſſement, aucune correction. Si quelqu'un oſe entreprendre quelque choſe de pareil, par néceſſité, lorsqu'il faut que cela ſe faſſe, ou par bonne volonté; au même inſtant on regarde cet audacieux comme un ennemi. On ſe flatte ſouvent de ſavoir beaucoup, lorsqu'on eſt encore dans une aſſez profonde ignorance; on cherche même à s'élever au-deſſus de ceux dont on pourroit recevoir des inſtructions: & ce qui eſt encore plus, ſouvent on va jusqu'à les haïr par jalouſie, ou par envie. Mais ſi l'on y regardoit un peu de près, l'on trouveroit que ce ſavoir vanté n'eſt qu'une Charlatanerie. Le tout eſt l'effet d'une mémoire aſſez bonne pour avoir pu retenir quelques termes d'art qu'on aura trouvés dans des écrits théoretiques; & on ſait un peu parler des artifices de la Muſique, ſans pourtant être capable de les faire. Il eſt vrai que chez les ignorans l'on acquiert par là quelqu'autorité; mais auſſi chez les connoiſſeurs on risque de ſe voir mocqué, en reſſemblant à ces ouvriers, qui ſavent nommer leurs outils, ſans pouvoir s'en ſervir comme il faut. Ils ſe trouvent des perſonnes, qui ſont en état de beaucoup parler d'un art ou d'une ſcience, & qui en effet ſont plus embaraſſée dans la pratique, que bien d'autres, qui n'en diſent pas la moitié. Enfin s'il arrive que par de bonnes inſtructions on ſoit parvenu à mériter quelques applaudiſſemens, on ſe met déja au plus haut degré du Parnaſſe. On a honte de continuer à prendre des inſtructions, ou on les regarde comme inutiles. On congédie le maitre dans le meilleur tems & lorsqu'on commence à faire de véritables progrès. On ne cherche pas de profiter du jugement qu'en portent les gens expérimentés; on aime mieux reſter dans l'ignorance que de retourner prendre des léçons. Et ſuppoſé même qu'on daigne demander à quelqu'un des éclairciſſemens ſur tel ou tel doute, cela ne ſe fait pour la plupart du tems que dans le deſſein de ſe voir louer, & non pas pour entendre

dre la verité. Enfin qui eſt ce qui pourroit rapporter tous les maux que cauſe le pervers amour propre. Il me ſuffit, d'avoir fait conoitre, qu'il nous remplit d'une fauſſe ſatisfaction & qu'il eſt un des plus grands obſtacles qui s'oppoſent à l'accroiſſement de la Muſique.

§. 21.

Avant que de finir, je dois déſabuſer ici les perſonnes qui ont le préjugé de penſer, qu'en jouant de la Flute on ſe faſſe mal à la poitrine & aux poumons. Il faut leur dire, que bien loin que la Flute leur ſoit nuiſible, il n' y a rien de plus utile & de plus avantageux. La poitrine s'ouvre par là de plus en plus, & en devient plus forte. S'il étoit neceſſaire, je pourrois faire voir par des exemples, que pluſieurs jeunes gens, qui avoient l'haleine fort courte, & qui étoient à peine capables de jouer deux meſures ſans diſcontinuer, ſont enfin parvenus dans quelques années, à force de jouer de la Flute, à étre capables de jouer plus de vint meſures ſans reprendre haleine. De là on doit conclure, que jouer de la Flute eſt auſſi peu nuiſible aux poûmons, que de monter à cheval, faire des armes, danſer & courir. Mais il ne faut pas en abuſer, ni jouer d'abord aprés le repas, ni boire quelque boiſſon froide, quand on ne fait que de ceſſer de jouer & lorsque les poûmons ſont encore dans une forte agitation. Perſonne ne diſconviendra que la trompette exige des poûmons bien plus forts, & beaucoup plus de forces du corps que la Flute. Néanmoins l'experience nous apprend, que les gens qui font profeſſion de la trompette, parviennent pour la plûpart à un age font avancé. Ie me ſouviens moi-même d'avoir vû dans ma jeuneſſe un jeune homme qui devint Trompette, quoi qu'il fut d'une complexion très foible, & qui non ſeulement, s'éxerçoit avec beaucoup d'application ſur cet inſtrument, mais qui même l'a porté aſſés loin. Il eſt encore en vie, ſe porte bien, & ne manque pas de forces. Je ne nie pourtant pas, que l'exercice de la Flute où de la Trompete ne demande un corps parfaitement ſain, auſſi bien que les exercices du corps dont nous avons parlé. Je conviens qu'il ne guerit point celui qui a la poitrine attaquée, & qu'on ne peut pas le lui conſeiller pour cela. J'ai dejà dit plus haut, qu'en general un Muſicien, de quelque inſtrument qu'il puiſſe jouer, ne doit pas avoir un corps foible, mais au contraire parfaitement ſain, & l'eſprit vif & plein de feu: puis que l'un & l'autre doivent s'entr'aider mutuellement.

CHAPITRE I.

Hiſtoire abregée, & Deſcription de la Flute Traverſiere.

§. 1.

Je ne m'arreterai pas à rapporter les recits fabuleux & incertains que l'on fait, touchant l'origine des Flutes que l'on tient en travers devant la bouche. N'ayant aucune certitude là-deſſus, il doit nous être indifferent, ſi Midas, Roi de Phrygie, ou quelqu'autre les ait inventées. Je ne ſaurois de même pas juger, ſi c'eſt le tronc d'un ſureau creux & caſſé où la pourriture à fait à l'un des cotés une petite ouverture, ſur laquelle le vent ſouffloit juſtement; ou ſi c'eſt quelqu'autre circonſtance qui ait donné la premiere ideé à cette invention.

§. 2.

Mais on ne peut pas douter qu'au Nord c'ont été les Allemands qui ont poſé les premiers principes de la Flute, comme de pluſieurs autres inſtrumens à vent; ou du moins, qui les ont renouvellés tout à fait. Les Anglois nomment cet Inſtrument: the German Flute; les François diſent de même: la Flûte allemande. (v. Principes de la Flute traverſiere, ou de la Flute allemande par Monſieur Hotteterre, le Romain.

§. 3.

Michel Prétorius, dans ſon *Theatre des Inſtrumens*, imprimé à Wolffenbuttel, en 1620, tems où l'on ne connoiſſoit encore aucune des Clefs qui ſont à préſent à cet inſtrument, l'appelle Flute en travers. Et pour la diſtinguer de l'inſtrument dont on ſe ſert dans le militaire pour accompagner le Tambour, il nomme celui-ci la Flute des Suiſſes.

§. 4. La

§. 4.

La Flute traverſiere n'etoit donc pas autrefois dans le même état, où elle eſt à préſent. On n'en pouvoit jouer dans tous les Modes, faute de Clef, laquelle eſt indiſpenſable pour le Demiton Dis (*re Dieſe ou mi b mol*). J'ai moi-même encore une Flute de cette façon, laquelle a été faite en Allemagne, il y a environ ſoixante ans, & qui eſt d'une Quarte plus baſſe que les Flutes ordinaires. Les François ſont les premiers, qui ont rendu cet Inſtrument plus parfait qu'il n'etoit en Allemagne, en y ajoutant une Clef.

§. 5.

Je ne ſaurois decider, dans quel tems on y a fait cette amelioration, & qui en eſt l'auteur, quoique je me ſois donné toutes les peines poſſibles pour m'en inſtruire. Selon toute apparence, il n'y a pas encore un ſiécle, qu'on a entrepris cette amelioration; & c'aura été ſans doute en France au même tems, qu'on a changé le Chalemie en l'Hautbois, & le Bombardo en le Baſſon.

§. 6.

Philibert, ſi connu par ſes avantures ſinguliéres, fut en France le premier qui ſe diſtingua ſur cet inſtrument tellement amelioré, & qui fut applaudi. Après lui vinrent *la Barre & Hotteterre le Romain.* A ceux-ci ſuccéderent *Buffardin & Blavet*, qui dans la Pratique l'emporterent de beaucoup ſur leurs prédeceſſeurs.

§. 7.

Ce ſont ces Muſiciens françois qui jouoient les premiers de cet inſtrument comme il faut & ſelon ſes qualités, & qui l'ont rendu aux Allemands depuis cinquante à ſoixante ans, en ſa figure ameliorée, c'eſt à dire avec une Clef. L'approbation particuliere, que les Allemands ont toujours donnée aux inſtruments à vent, & la grande inclination qu'ils y ont, ce ſont les cauſes, que la Flute traverſiere eſt à préſent auſſi commune en Allemagne qu'elle l'eſt en France.

§. 8.

Jusques là la Flute n'eut qu'une clef; mais lorsque j'apris à connoitre peu à peu la nature de cet inſtrument, je trouvai qu'il y avoit toujours encore un petit defaut par rapport à la netteté des certains tons, auquel defaut il ne pouvoit être remedié qu'en ajoutant

la ſeconde Clef, laquelle j'ai ajoutée en l'année 1726 (*), & de là vient la Flute Traverſiere telle qu'elle ſe voit marquée Tab. I. Fig. 1.

(*) J'explique les raiſons de cette ſeconde clef plus au long dans le Ch. III. §. 8.

§. 9.

Dabord la Flute Traverſiere n'etoit faite que d'une ſeule piece, comme eſt la Flute de Suiſſes ou le Fifre des ſoldats qui eſt encore aujourdhui en uſage; excepté qu'elle etoit d'une Octave plus baſſe que celui-ci. Mais lorsqu'on y ajouta en France la premiere Clef, & qu'on la rendit, de même que les autres inſtrumens, plus propre à la Muſique, on lui donna auſſi un meilleur exterieur, & on la fit pour plus de commodité de trois pieces, ſavoir de la tête, où eſt le trou de l'embouchure, d'un corps à ſix trous, & du pied, où il y a la clef. Ces trois pieces ſuffiroient, ſi l'on accordoit par tout les inſtrumens egalement. Mais comme on a introduit preſque dans chaque Province ou Ville un ton different de celui, dont on ſe ſert dans une autre Province ou Ville pour accorder les inſtrumens, lequel ton eſt quaſi le ton regnant; & qu'outre cela le Clavecin, quoiqu'il reſte au même endroit, s'accorde tantot plus haut, tantot plus bas, par la negligence de ceux qui doivent l'accorder: c'eſt pourquoi on a donné, il y a environ trente ans, plus de corps à la Flute, c'eſt à dire, on l'a pourvue de corps de rechange. Ayant partagé le corps long à ſix troux en deux pieces, pour porter la Flute plus aiſément dans la poche, c'eſt de l'une de ces deux pieces, ſavoir de celle qui eſt la plus proche de la tête, qu'on a fait le corps de rechange, moyennant qu'on en faiſoit deux ou trois, chacun plus court que l'autre; & la differente longueur de ces trois corps importoit à ce tems-là environ un Demiton; car c'eſt ſelon que la Flute eſt longue ou courte, que le ton en eſt plus haut ou plus bas. Et quand alors on n'accorda pas encore, l'un de ces corps etant ſouvent trop bas, & l'autre trop haut; on fut obligé de le tirer un peu hors de la tête de la Flute. Cependant comme la difference de ces corps de rechange etoit encore trop grande; & qu'il falloit les tirer dehors, plus que la ſtructure de la Flute ne permet; par où les tons deviennent faux: on a enfin trouvé le moyen de faire encore un plus grand nombre de corps de rechange, dont chaqu'un ne differe de l'autre par rapport à l'intonation, que d'un Comma où de la neuvieme partie d'un ton. Si l'on fait ſix de ces corps de rechange,

ce que la ſtructure de la Flute permet, ſans faire tort à l'intonation nette; ils ſont un peu plus d'un Demiton majeur; & en cas de beſoin on en pourroit faire encore davantage.

§. 10.

Dans la tête de la Flute, entre ſon couvert & le trou de l'embouchure, il y a un bouchon de liege, lequel on peut avancer & retirer à volonté. Ce bouchon eſt indiſpenſable à la Flute, & y fait le même effet que produit au Violon l'Ame ou le petit bois qui ſe trouve perpendiculairement deſſous le Chevalet. Cet'Ame rend le ſon bon ou mauvais, ſelon qu'elle eſt miſe bien ou mal; & le bouchon étant trop avancé ou trop retiré, empeche non ſeulement la bonté du ſon, mais auſſi la bonne intonation.

§. 11.

Lorsqu'on rend la Flute plus courte ou plus longue, moyennant les corps de rechange; elle perdroit l'intonation nette des Octaves, ſi le bouchon reſtoit toujours à la même place. Il faut donc qu'on le retire plus loin de l'embouchure, en mettant un corps plus court, & qu'on le preſſe plus dedans, en mettant un corps plus long. Pour effectuer cela plus aiſément, il faut qu'il y ait une vis attachée au bouchon & au couvert de la Flute, pour ſervir à pouvoir preſſer le bouchon plus dedans, & le retirer.

§. 12.

Pour ſavoir, ſi le bouchon eſt à la place qu'il faut; il n'y a qu'a eſſayer le D (*re*) premier, contre les D (*re*) ſecond & troiſieme. Si ces deux Octaves ſont nettes, l'une contre l'autre, le bouchon eſt juſte; mais ſi le D (*re*) troiſieme eſt trop haut, & par conſequent le premier trop bas, il faut retirer le bouchon, jusqu'à ce qu'ils deviennent nets. Et ſi le D (*re*) troiſieme eſt trop bas, & le premier trop haut; il faut preſſer le bouchon dedans jusqu'à ce que l'une & l'autre Octave ſoit nette.

§. 13.

Il faut bien prendre garde, qu'on ne retire pas trop le bouchon: parce que alors le C (*ut*) à une ligne, & le tremblement qu'on y feroit, auſſi bien que ſur le Cis (*ut dieſe*), deviendroit trop rude. C'eſt pourquoi il eſt neceſſaire, que les corps de rechange ne ſoient differens l'un de l'autre que d'un Comma, comme on l'a dit ci-haut; ou il faudroit remplir l'eſpace de dedans d'un anneau auſſi grand que

l'adent

l'adent. En tirant dehors les corps de rechange, il faut le faire par le gros bout qui entre dans la tête. Car ſi cela ſe fait par le petit bout ou au corps d'en bas vers le pied; toute l'intonation de la Flute ſera gatée, à cauſe que les troux par leur eloignement l'un de l'autre hauſſent les tons qui ſuivent.

§. 14.

Il n'y a pas long tems qu'on a communiqué au Public une invention, ſuivant laquelle le pied de la Flute eſt fait de deux pieces, les quelles on peut tirer l'une hors de l'autre & rejoindre d'un demi pouce, comme un eguillier, & rendre par là le pied plus court ou plus long. On les tire dehors au deſſous des troux que les clefs couvrent. Le but en eſt, qu'à chaque corps de rechange plus court le pied ſoit rendu plus court, & que par conſequent, moyennant les ſix corps de rechange, toute la Flute ſoit rendue d'un ton plus haute ou plus baſſe. Cette invention auroit ſon merite, ſi elle etoit à l'epreuve. Mais comme le racourciſſement du pied ne hauſſe que le D (*re*), & que les tons ſuivants, Dis (*re dieſe*), E (*mi*), F (*fa*), G (*ſol*), &c. reſtent la plupart dans leur intonation, & ne ſe hauſſent point à proportion du D (*re*) hauſſé: il s'enſuit de là, que la Flute en eſt bien, à la verité, rendue plus haute; mais elle en devient auſſi par tout fauſſe, à l'exception des tons dont les troux ſont au premier corps. Ces raiſons-ci & celles qu'on a alleguées au § precedent, font voir, que cette invention doit etre rejettée comme deſavantageuſe & nuiſible. Elle ne ſert à rien, ſi ce n'eſt que par menage on puiſſe faire, tant bien que mal, avec une Flute mal accordée, ce que d'ailleurs on ne pourroit faire qu'avec deux differentes Flutes, une haute & une baſſe. On riſque en voulant ſe ſervir de cette invention, de ſe gater l'oreille; & celui qui en eſt l'auteur, fait voir qu'il entend la proportion des tons auſſi peu qu'il a l'oreille faite à la Muſique.

§. 15.

Un pareil racourciſſement & alongement eſt plus practicable à la tête de la Flute qu'à ſon pied. Il faut pour cet effet partager la tête en deux piéces, & faire à la plus baſſe un adent un peu plus long qu'eſt celui au corps. Cet adent eſt mis dans la partie haute de la tête, & l'on peut rendre la tête plus courte ou plus longue, ſans faire tort à l'intonation, lequel avantage ne peut être obtenu par l'invention ſurmentionnée. J'en ai fait l'épreuve avec ſuccès.

§. 16.

Il y a environ trente ans, que quelques uns ont taché d'enrichir la Flute d'un ton en bas, le C (*ut*). Ils alongérent pour cet effet le pied autant qu'il faut pour un ton, & ajouterent encore une Clef pour avoir le Cis (*ut dieſe*). Mais puisque cela ſembloit nuire, auſſi bien à l'intonation nette qu'au ſon de la Flute même; cette prétenduë amélioration n'a point eu de vogue.

§. 17.

Il y a, outre les Flutes Traverſiéres ordinaires, encore pluſieurs autres eſpéces de Flutes moins ordinaires, & qui ſont en parties plus grandes & en partie plus petites. Il y a des Flutes quartes baſſes, Flutes d'amour, des petites Flutes quartes &c. La premiere eſpéce eſt d'une Quarte plus baſſe qne la Flute ordinaire; la ſeconde l'eſt d'une Tiérce; & la troiſiéme ſorte eſt d'une Quarte plus haute. Les Flutes d'amour ſont encore les meilleures parmi les autres; mais toutes enſemble n'approchent pas, ni pour la netteté ni pour la beauté des tons, à la Flute Traverſiére ordinaire. Au reſte, quand on veut s'exercer ſur une de ces Flutes extraordinaires, il n'y a qu'à s'imaginer une autre Clef des notes; & l'on pourra facilement les manier comme la Flute Traverſiére ordinaire.

§. 18.

Les Flutes ſont faites de toutes ſortes de bois dur, p. e. de Bouis, d'Ebene, de bois Royal, de Lignum ſanctum, de Grenadille &c. Le bouis eſt le bois le plus durable, & le plus commun pour en faire des Flutes; mais le bois d'Ebene donne le ton le plus beau & le plus clair. Pour rendre le ſon des Flutes criaillant, rude & déſagréable, il n'y a qu'à les doubler avec de laiton, comme quelques-uns l'ont éprouvé.

§. 19.

Puisqu'en jouant des Flutes, ils s'attachent au dedans des humidités qui ſont nuiſibles, il faut avoir le ſoin de les nettoyer ſouvent avec un lambeau attaché à un petit baton. Et afin que les humidités n'entrent pas dans le bois, il faut les graiſſer quelquefois avec de l'huile d'amendes.

CHA-

CHAPITRE II.

De la maniére de tenir la Flute Traverſiere, & de placer les doigts.

§. 1.

Pour m'expliquer clairement ici, il ſera neceſſaire de marquer les doigts par des Chiffres, afin que l'on puiſſe voir ſans difficulté à la Flute qui ſe trouve dans l'eſtampe à la premiere Table, desquels doigts je parle. Je marque donc le premier doigt de la main gauche par le chiffre 1; les deux doigts ſuivans par 2 & 3; & pour le petit doigt de cette main, on ne s'en ſert point. Le premier doigt de la main droite eſt marqué par 4; les deux ſuivans par 5 & 6; & les 7 & 8 ſont deſtinés au petit doigt de la main droite, lequel s'il eſt marqué par le chiffre 7, touche ſur la petite clef; & étant marqué par le chiffre 8, il touche ſur la clef courbée. C'eſt de cette maniére-là, que dans la ſuite les doigts ſeront marqués, par rapport à l'application, & dans tous les autres cas. Il y a à noter encore, que les doigts marqués par les chiffres 1 jusqu'à 6, bouchent les troux; au lieu que ceux qui ſont marqués par 7 & 8, les débouchent, en touchant ſur les clefs.

§. 2.

Pour tenir la Flute ſans affectation, & pour en jouer aiſément, les piéces dont elle eſt compoſée, doivent être jointes enſembles de façon que les troux du premier & du deuxiéme corps faſſent une ligne droite avec le trou qui eſt bouché par la clef courbée, pour qu'on puiſſe, avec le petit doigt de la main droite, atteindre commodement toutes les deux clefs. La tête de la Flute doit être tournée de maniére qu'elle ſorte de cette ligne en dedans vers la bouche, autant que le diamétre du trou de la tête importe.

§. 3.

Il faut mettre le pouce de la main gauche preſque vis-à-vis le doigt marqué par le chiffre 2, ſa pointe pliée en dedans, & coucher

la Flute entre la hauteur qui eſt tout au deſſous du doigt 1 & le ſecond article de ce doigt; de ſorte qu'en mettant ce même doigt ſur la Flute, on puiſſe, en le pliant, boucher commodement le premier trou. Si on met de cette maniére-là la Fluté à la bouche, on ſera capable, non ſeulement de la preſſer contre, & de la tenir ferme avec le doigt 1 & le pouce de la main gauche, lequel la tient en équilibre, ſans l'aide des autres doigts, ou de la main droite; mais auſſi de faire des tremblemens (*cadences*) avec chaque doigt de la main gauche, ſans y avoir beſoin de la main droite.

§. 4.

Pour ce qui regarde la main droite, il faut qu'on mette ſon pouce courbé ou plié en dehors, avec ſa pointe deſſous le doigt 4. Quant aux autres doigts de cette main, auſſi bien que de la main gauche, il faut les mettre ſur les troux, pliés en dedans; mais non pas par leurs pointes; puisque l'on ne pourroit pas boucher les troux qu'il n'en paſſat du vent; & il faut les plier, afin qu'on ait plus de force pour faire les tremblemens vites & égaux.

§. 5.

Celui qui joue, doit tenir ſa tête ſans affectation, droite & toujours en haut, afin que le vent ne ſoit pas empeché de monter. Il faut auſſi tenir les bras un peu en dehors en l'air, quoique le bras gauche plus que le bras droit; & ne les point preſſer au corps, pour qu'il ne faille pas tenir la tête de travers ou du côté droit; ce qui cauſe non ſeulement une mauvaiſe attitude; mais empeche auſſi de jouer aiſément; attendu que le goſier en eſt comprimé, & la reſpiration n'eſt pas ſi libre qu'elle doit l'être.

§. 6.

Il faut toujours preſſer la Flute à la bouche, & ne la point tourner avec la main, tantôt en dedans, tantôt en dehors; ce qui rend les tons ou trop hauts ou trop bas.

§. 7.

Il faut tenir les doigts juſtement au deſſus les troux, & ne les point ſerrer ni élargir, pour ne pas faire des mouvemens inutiles & trop éloignés. C'eſt pourquoi il faut mettre le pouce de la main droite toujours à la même place, non pas pour ſoûtenir la Flute, à quoi le pouce de la main gauche eſt ſeulement deſtiné; mais pour que les autres doigts trouvent d'autant plus ſurement leurs places,

&

& manquent d'autant moins les troux. Il faut de même en général donner quelques efforts aux nerfs, pour faire les tremblemens égaux & d'une maniére brillante.

§. 8.

Il eſt auſſi neceſſaire de prendre bien garde aux doigts, pour ne pas s'accoutumer de les lever trop haut, ni les uns plus haut que les autres; parce qu'autrement il eſt impoſſible de faire les paſſages bien vite, rondement & diſtinctement; ce qui eſt le plus néceſſaire dans l'execution. Cependant il ne faut pas non plus tenir les doigts trop près des troux; devant en être éloignés au moins de la largeur du petit doigt, pour que la clarté & la netteté du ton n'en ſoit pas empechée.

§. 9.

Qu'on ſe garde bien de venir avec la main droite au ſecours de la main gauche, pour ſoûtenir la Flute; & qu'on évite encore davantage, pour la tenir ferme, de laiſſer le petit doigt ſur une des clefs, quand le trou en doit être bouché. J'ai remarqué cette faute à beaucoup de perſonnes qui font profeſſion de cet inſtrument; mais c'eſt une coutume très désavantageuſe. Car ſi en des roulemens vites, où les mains travaillent tantôt une tantôt l'autre, & en faiſant les tons E (*mi*), & F (*fa*) de la premiere & de la ſeconde Octave de la Flute (voyez l'application) on laiſſe de cette maniére le petit doigt ſur la clef, & que par conſéquent ſon trou reſte debouché; cela rend ces tons d'un comma ou de la neuviéme partie d'un ton trop hauts; ce qui n'eſt point du tout agréable à l'oreille. En faiſant les tons Fis (*fa Dieſe*), G (*ſol*), A (*la*), B (*ſi b mol*), H (*ſi*) de la ſeconde Octave de la Flute; il eſt indifferent, ſi le trou de la clef eſt bouché ou non.

CHA-

CHAPITRE III.

De l'Application des doigts, & de l'Echelle de la Flute.

§. 1.

Puisque au Chapitre ſuivant, qui traite de l'embouchure, il me faudra ſuppoſer en quelques endroits une connoiſſance de l'Application, ſans laquelle on ne pourroit bien exécuter les régles que je donnerai; il ſera neceſſaire que j'explique ici l'application; & ce ſera celle dont je me ſers moi-même, & que je trouve la meilleure.

§. 2.

Les noms des tons principaux ſont (*), comme on ſait: C (*ut*), D (*re*), E (*mi*), F (*fa*), G (*ſol*), A (*la*), H (*ſi*). On les repéte par toutes les Octaves; & il y en a deux qui ſont Demitons; ſavoir F (*fa*) contre E (*mi*), & C (*ut*) contre H (*ſi*). L'Octave de la Flute la plus baſſe eſt celle où l'on a coutume (**), pour la diſtinguer des plus hautes, de faire une petite ligne deſſus la lettre, par laquelle le ton eſt nommé, & on l'appelle: *l'Octave à une ligne*. A l'Octave ſuivante on met deux petites lignes deſſus la lettre, & on l'appelle: *l'Octave à deux lignes*. A l'Octave qui ſuit cella-là, on met trois lignes deſſus la lettre, & on lui donne le nom de l'*Octave à trois lignes*. Cette maniére d'appeller les tons s'origine de la Tablature allemande, qui étoit autrefois en uſage pour le Clavecin. Ces ſept tons ſont indiqués par les notes ſur un Syſtême de cinq dégrés ou lignes, lequel eſt marqué pour la Flute de la clef de G (*ſol*), poſée ſur la deuxiéme ligne; de ſorte que ſi la note de ce ton-ci occupe la ligne, la note du ton ſuivant occupe toujours l'eſpace y joignant. Par conſéquent le ton le plus bas de la Flute, D à une ligne (*re premier de la Flute*), eſt poſé ſur l'eſpace au deſſous de la premiere ligne du ſyſtême; & il lui ſuccédent les autres tons l'un aprés l'autre, ſur les lignes & ſur les eſpaces, jusqu'au ton G à deux lignes (*ſol ſecond*

de

de la Flute). Pour les tons plus hauts, on eſt accoutumé de tirer toujours une ligne de plus, & en faiſant par conſéquent auſſi un eſpace de plus: on continue de cette façon-là jusqu'à la hauteur la plus extreme. Voyez Tab. I. Fig. 1.

(*) Je les appelle Tons principaux, parcequ'ils ont été premierement en uſage, & ſe trouvent au ſyſteme de cinq lignes, ſur lequel on met les notes, avant que ce ſyſtême eſt changé par les ſignes de mutation de tons. Les Allemands n'appellent chaque ton que par une ſeule lettre; mais les François appellent les tons de deux manieres differentes. Dans la premiere ils ajoutent à la lettre du ton en ſolfiant encore deux ſyllabes; deſorte qu'ils diſent C ſol ut, D la re, E ſi mi, F ut fa, G re ſol, A mi la, B fa ſi. La deuxieme manière c'eſt, qu'ils ne diſent que la derniere ſyllabe, c'eſt à dire: ut, re, mi, fa, ſol, la, ſi. Quand il ſe trouve un Dieſe ou b mol devant une note, ils prononcent après la ſyllabe le Dieſe ou le b mol, c'eſt à dire: ut Dieſe, re b mol &c. Mais comme la derniere maniere eſt à préſent plus en uſage que la premiere, je me ſervirai dans la ſuite de celle-là. On enfermera toujours la denomination Françoiſe en des Croches. On trouvera dans la ſuite des noms qui ne ſeront peut-être pas connus à tout le monde; je parle de Ces, Es &c. Mais comme la difference des Modes demande que les tons ſoient marqués quelquefois par le Dieſe, quelquefois par le b mol, & qu'il y ait alors effectivement de la difference entre ces tons-là; il eſt auſſi juſte qu'on leur donne des noms differens. On en parlera au § ſuivant.

(**) Il eſt introduit chez les Allemands depuis long-tems d'appeller l'Octave la plus baſſe du Clavecin, *la grande Octave;* & pour l'indiquer par lettres, on ſe ſert auſſi de grandes lettres: C, D, E, &c. L'Octave ſuivante en montant eſt indiquée par de petites lettres: c, d, e, &c. & elle s'appelle en allemand: *l'Octave ſans ligne*, puisqu'il n'y a rien deſſus ſes lettres; au lieu que deſſus celles, qui marquent les tons de la troiſiéme Octave, il y a une petite ligne: c̄, d̄, ē, &c. c'eſt pourquoi elle eſt appellée *l'Octave à une ligne.* Aux Octaves ſuivantes, on ajoûte toujours encore une ligne deſſus les lettres. Cette dénomination des tons eſt devenuë générale pour tous les inſtrumens; mais les tons de la Flute ne commencent que par la troiſiéme Octave ou l'Octave à une ligne du Clavecin.

§. 3.

L'eſpace qu'il y a d'un ton à l'autre des cinq tons principaux, qui reſtent après les deux Demitons dont on a parlé au §. 2, ſe coupe en deux moitiés, quoiqu'en quelques endroits inégalement. Ces tons ſont par-là & par leur proportion avec les tons y joignans par en bas ou par en haut, des Semitons majeurs & mineurs (*), & c'eſt

à cauſe de cette inégalité qu'on leur donne des noms differens; qu'en écrivant on les marque d'une maniére differente; & qu'on les fait auſſi entendre differemment dans la bonne intonation. Ils reçoivent leur dénomination de deux ſyllabes *es* & *is*, qu'on ajoute aux lettres des tons principaux, & puiſqu'ils reſtent mis ſur la ligne ou ſur l'espace du ton principal, ils ſont indiqués par les ſignes d'abaiſſement ou de hauſſement. Si un de ces tons eſt le demiton au deſſous du ton principal, on ajoute à la lettre de celui-ci la ſyllabe *es*, & l'on met devant ſa note un b mol, qui eſt appellé le ſigne d'abaiſſement; & alors il faut doigter le demiton deſſous le ton principal. Cette dénomination par la ſyllabe *es* ſouffre une exception, par rapport aux tons A & E (*la* & *mi*), auxquels on n'ajoûte que l'*s*; & le demiton deſſous le H (*ſi*), s'appelle communement B (*ſi b mol*); de ſorte que leurs noms ſont: Des, Es, Ges, As, B (*re b mol, mi b mol, ſol b mol, la b mol, ſi b mol*). Quand ces demitons ſont mêlés avec les tons principaux, alors leur difference s'étend auſſi néceſſairement ſur les deux demitons de l'Echelle naturelle de la Muſique, & il en provient encore le Ces & le Fes (*ut b mol, & fa b mol*), voyez Tab. I. Fig. 2. Mais s'il faut faire le demiton au deſſus du ton principal, on met devant la note de celui-ci un Dieſe, qui eſt appellé le ſigne de hauſſement, & on ajoûte à la lettre du ton principal la ſyllabe *is*; en ſorte qu'ils ſont appellés: Cis, Dis, Fis, Gis, Ais (*ut Dieſe, re Dieſe, fa Dieſe, ſol Dieſe, la Dieſe*); auxquels ſe joignent encore par les raiſons cy-deſſus Eis & His (*mi Dieſe, & ſi Dieſe*), voyez Tab. I. Fig. 3. Devant Fis & Cis (*fa Dieſe, & ut Dieſe*) ſe trouve quelquefois une croix ſimple, mais grande, voyez Tab. I. Fig. 3. la note 4 & 9. Cette croix fait que les tons principaux ſont hauſſés de deux demitons mineurs, & étant alors par le Mode de la piéce déja hauſſé d'un demiton, on ſe ſert de cette croix ſimple, pour ne point cauſer de confuſion, & pour n'être pas obligé de mettre deux doubles croix ou Dieſes devant la note. Le premier d'entre ces tons ſe change alors en G (*ſol*), & le ſecond en D (*re*); & cela auſſi bien ſur le Clavecin que ſur la Flute; par conſéquent on pourroit les appeller, le premier G fis (*fa deux Dieſes*), & l'autre D cis (*ut deux Dieſes*); n'ayant pas encore, que je ne ſache, une dénommination de connue. Si au contraire un ton principal doit étre baiſſé de deux demitons mineurs, comme il ſe peut rencontrer quelquefois avec B

(*ſi b*

(*si b mol*) & avec Es (*mi b mol*), il n'y a pas non plus un ſigne fixé pour cela. Quelques Compoſiteurs ſe ſervent à cette occaſion, au lieu de deux b mols, d'un b mol un peu plus grand. Ces tons ſont doigtés ſur la Flute, comme l'eſt le ton principal qui eſt au deſſous du demiton baiſſé, par exemple B comme A (*ſi b mol, comme la*), & Es comme D (*mi b mol, comme re*) (**). Si le Mode demande que quelques tons principaux ſoient toujours baiſſés ou hauſſés, on met pour la commodité d'écrire, les b mols & les Dieſes d'abord au commencement de la piéce, au premier ſyſtême ſur les lignes & ſur les eſpaces des notes, qui doivent être baiſſées ou hauſſées. Quand un de ces tons principaux baiſſés ou hauſſés doit être remis à ſa premiére place, on ſe ſert d'un ſigne, qu'on appelle le b quarré, le ſigne de revocation, ou de reſtitution, parce qu'il reſtitue le ton changé en ſon naturel, voyez Tab. XXI. Fig. 3. Meſure 2.

(*) Il eſt vrai que la dénomination des demitons majeurs & mineurs ſemble avoir quelque contradiction en ſoi. Car deux parties d'un total, qui ne ſont pas parfaitement égales l'une à l'autre, & dont la diviſion ne ſauroit ſe faire de la même maniére, ne peuvent pas être nommées moitiés, en prenant ce mot dans une ſignification exacte. Cependant cette dénomination eſt introduite depuis long-tems, & je crois que ſans elle je ne pourrois pas être bien entendu. C'eſt pourquoi j'eſpere qu'on me paſſera ces petites prétenduës chiméres, jusqu'à ce qu'on aura reçu une dénomination plus éxacte & plus déterminée.

(**) Dans la Solmiſation Ces, Des, Es, Fes, Ges, As, B, ſont appellés: *ut b mol, re b mol, mi b mol, fa b mol, ſol b mol, la b mol, ſi b mol;* & Cis, Dis, Eis, Fis, Gis, Ais, His, s'appellent: *ut dieſe, re dieſe, mi dieſe, fa dieſe, la dieſe, ſi dieſe. Fa* étant hauſſé d'un demiton, & celui-ci ayant encore une ſimple croix devant lui, eſt changé en *ſol;* & *ut* en des mêmes circonſtances eſt changé en *re.* On les pourroit auſſi nommer *fa deux dieſes, & ut deux dieſes. Si b mol* étant baiſſé encore d'un demiton, ne pourra être appellé que *la;* mais *mi b mol* en des mêmes circonſtances s'appellera ou *re,* ou *mi deux b mols.*

§. 4.

De quelle maniere tous les tons doivent être doigtés, c'eſt ce qu'on peut voir à la Tab. I. Fig. 1. 2. 3. A la Figure 1. ſe trouvent les tons principaux ou diatoniques; Fig. 2. les tons qui ſont indiqués par le b mol; & Fig. 3. les tons qui le ſont par le Dieſe, leſquels on appelle tons chromatiques, & enharmoniques. Les chiffres qui ſont deſſous les notes, marquent les doigts qui bouchent les troux

néceſſaires pour faire chaque ton, comme on a déjà dit au Chapitre précedent. Où il y a des lignes de travers, au lieu des chiffres, les troux reſtent ouverts. Le petit doigt marqué par les chiffres 7 & 8, eſt pour les clefs, & débouche leurs troux où il y a un chiffre; & où il n'y en a point, il les laiſſe bouchés. Quand au His à deux lignes (*ſi Dieſe de la ſeconde Octave de la Flute*) ſuccede le Cis (*ut dieſe*), voy. Tab. I. Fig. 3. il n'y a qu'à lever le doigt 5, & Cis (*ut dieſe*) ſera parfaitement net. On peut auſſi en d'autres occaſions prendre ce His (*ſi dieſe*) avec les doigts 2. 3. 4. 5. & 7, & boucher à demi le premier trou. Cependant la premiere façon eſt préférable à la ſeconde. Il n'y a donc qu'à remarquer à la Flute de cette table les chiffres qui ſe trouvent auprès de chaque trou, & l'on pourra voir d'abord, quels doigts il faut employer pour chaque note.

En cas que F à trois lignes (*fa troiſieme de la Flute*) à la Fig. 1. ne repondit pas promptement, on peut boucher à demi le trou cinquieme. Le Cis ordinaire à trois lignes (*ut dieſe ſecond de la Flute*) à la Figure 3, pris avec le doigt 2. 3. 4. & 7, eſt un peu trop haut; mais ſi l'on bouche à demi le premier trou, ou ſi l'on doigte ce ton avec le doigt 2. 3. 4. 6 & 7, alors il eſt net. Cependant cela n'a lieu que dans le mouvement lent. Le Cis extraordinaire à trois lignes (*ut dieſe ſecond de la Flute*) où tous les troux reſtent ouverts, etant trop bas, il faut tourner la Flute en dehors.

§. 5.

On verra par là, que les tons, étant indiqués par le b mol ſont d'un Comma plus hauts, que quand ils ſont marqués par un Dieſe. Il faut par conſéquent, que les Modes qui ſont entre D (*re*) & E (*mi*), & entre G (*ſol*) & A (*la*), quand ils ont la Tierce mineure, & le Mode entre C (*ut*) & D (*re*), quand il a la Tierce majeure; ces Modes étant écrits quelquefois par les b mols & quelquefois par les Dieſes, ſoïent doigtés d'une maniere differente; de ſorte que Des (*re b mol*), Es (*mi b mol*), & As (*la b mol*) ſont d'un Comma plus haut, que reſpectivement Cis (*ut Dieſe*), Dis (*re Dieſe*), & Gis (*ſol Dieſe*).

§. 6.

Il y a des tons qui peuvent être doigtés de pluſieurs façons, p. e. C & D à trois lignes (*ut & re de la troiſieme Octave de la Flute*) ſe peut doigter en trois differentes manieres, voy. Tab. I. Fig. 1; B à deux lignes (*ſi b mol de la ſeconde Octave de la Flute*) en deux manieres, voy. Fig. 2; Fis à une & celui à deux lignes (*Fa Dieſe de la premiere & de la ſeconde Octave*), & Cis à trois lignes (*ut Dieſe de la troiſieme Octave*), auſſi

auſſi en deux manieres; voy. Tab. I. Fig. 3. La premiere façon reſte toujours la plus commune & la plus uſitée; & on ne ſe ſert de la deuxieme & de la troiſieme façon qu'extraordinairement, pour pouvoir faire quelques paſſages plus aiſément & plus commodement; p. e. ſi dans les paſſages, voy. Tab. II. (a), on vouloit ſe ſervir du B (*ſi b mol*) ordinaire, cela feroit beaucoup de difficulté, à cauſe de l'As (*la b mol*) & du C (*ut*) qui s'y trouvent. Mais ſi l'on prend le B (*ſi b mol*) de la façon extraordinaire, on peut executer ce paſſage nettement, diſtinctement, & dans la plus grande viteſſe. Pour faire les notes ſautantes E (*mi*) C (*ut*), & D (*re*) C (*ut*), voy. (*b*), la deuxieme façon de C (*ut*) eſt plus facile que la premiere & la troiſieme; mais pour faire le C (*ut*), voy. (*c*), la troiſieme façon eſt plus facile que la premiere & la deuxieme. Il y a des Flutes qui donnent ce C (*ut*) encore d'une autre maniere, ſavoir, avec le doigt 3 & la clef. Cela eſt fort commode quand il faut jouer avec viteſſe pluſieurs notes qui montent ou deſcendent par dégré, & où ſe trouve B (*ſi b mol*), C (*ut*) & D (*re*) en haut. Ce paſſage (*d*) ne ſauroit être executé vîte moyennant le Cis (*ut Dieſe*) ordinaire; mais ſi l'on prend la deuxieme maniere, alors il eſt fort facile. Au paſſage (*e*) on employe la deuxieme, & au paſſage (*f*) la troiſieme façon. Aux paſſages (*g*) on peut prendre le B (*ſi b mol*) avec les doigts 1. & 3, aux trois premieres figures; & avec les doigts 1. 3. 4. & 6, à la quatrieme figure; mais il faut moderer un peu le vent pour faire le B (*ſi b mol*), puiſque ſans cela il eſt trop haut. Qu'on faſſe la preuve du contraire, & l'on verra que moyennant l'application ordinaire ces ſortes de paſſages ne pourront être executés.

§. 7.

Ce peu d'exemples donnera occaſion à plus de recherches. Il n'y a qu'à toujours bien prendre garde à la ſuite des notes, & choiſir l'eſpece d'application qui met en oeuvre le moins de doigts; p. e. en cas que dans le paſſage (*a*) on voulût prendre le B (*ſi b mol*) de la façon ordinaire, on mettroit en nouvement du C (*ut*) à B (*ſi b mol*) ſix doigts; & de l'As (*la b mol*) à B (*ſi b mol*) quatre doigts. Mais ſi l'on prend le B (*ſi b mol*) de la deuxieme maniere, il n'y a au premier & au ſecond cas qu'un ſeul doigt qui ſoit mis en mouvement, & on gagne par conſéquent beaucoup par rapport à la viteſſe. Qu'on examine les autres paſſages (*b*) (*c*) (*d*) (*e*) (*f*) (*g*), on

trouvera la même facilité. Le Fis (*fa Dieſe*) ſecond ou extraordinaire eſt plus employé en des paſſages lents & chantants qu'en des paſſages vîtes. On le rencontre ſur-tout, quand il y a une ſuite de notes, pareille à celle Tab. II. (*h*) ou (*i*); ſoit qu'elles montent ou qu'elles deſcendent: car Fis ordinaire (*fa Dieſe*) eſt trop bas ſur la Flute, auſſi bien contre Gis (*ſol Dieſe*) que contre Eis (*mi Dieſe*). En cas que la Flute ne donne pas Fis (*fa Dieſe*) ſans la Clef, il faut alors ouvrir la grande Clef, & moderer le vent. Après avoir fait entendre ce Fis (*fa Dieſe*) extraordinaire, il faut le continuer auſſi longtems que la piece reſte au Mode E (*mi*) Tierce majeure, Cis (*ut Dieſe*) Tierce mineure, Fis (*fa Dieſe*) Tierce mineure, Gis (*ſol Dieſe*) Tierce mineure, H (*ſi*) Tierce majeure, & Fis (*fa Dieſe*) Tierce majeure. En de pareils paſſages il ne faut point prendre tantôt le Fis (*fa Dieſe*) ordinaire, tantôt l'extraordinaire. Mais ſi le Mode change, & que Gis (*ſol Dieſe*) ſoit changé en G (*ſol naturel*); alors il faut reprendre le Fis (*fa Dieſe*) ordinaire, & l'entonner la premiere fois un peu plus haut qu'à l'ordinaire, pour y accoutumer l'oreille de nouveau.

§. 8.

Ce qui m'a porté à ajouter à la Flute encore une Clef qui n'y a pas été auparavant, c'eſt la difference entre les Demitons majeurs & mineurs. Quand une note, reſtant ſur le même espace ou ſur la même ligne, eſt hauſſée par le Dieſe, voy. T. II. F. 2. (k), ou baiſſée par le b mol, voy. (l); la difference entr'elle & le ton principal eſt d'un Demiton mineur. Si au contraire une note eſt ſur la place naturelle, & l'autre ſur le dégré plus haut, & que celle-ci ſoit baiſſée par le b mol, voy. (m); ou ſi une note étant ſur la ligne, eſt hauſſée par un Dieſe, & que l'autre étant ſur l'eſpace un dégré plus haut, reſte naturelle, voy. (n); alors la difference entre ces deux notes fait un Demiton majeur. Le Demiton majeur a cinq Comma; le Demiton mineur n'en a que quatre. Il faut par conſequent qu' Es (*mi b mol*) ſoit d'un Comma plus haut que Dis (*re Dieſe*). S'il n'y avoit qu'une Clef ſur la Flute, il faudroit entonner l'un & l'autre, Es (*mi b mol*) & Dis (*re Dieſe*), de la même façon, comme on fait ſur le Clavecin, où on les touche par une même touche; c'eſt à dire les deux intervalles ſont temperés; deſorte que ni Es (*mi b mol*) à B (*ſi b mol*), comme la Quinte par en bas; ni Dis (*re Dieſe*) à H (*ſi*), comme la Tierce

ce par en haut, n'accordent parfaitement bien. Pour marquer donc cette difference, & entonner nettement les tons selon leur proportion, il étoit necessaire d'ajouter encore une Clef. En consequence de cela les Demitons que fait aux tons principaux le b mol, seront doigtés autrement que ceux qui sont marqués par le Dieſe; p. e. B à une ligne (*ſi b mol premier de la Flute*) est autrement doigté qu'Ais (*la Dieſe*); C à deux lignes (*ut ſecond de la Flute*) autrement que His (*ſi Dieſe*); Des à deux lignes (*re b mol*), où l'on tourne la Flute en dehors, autrement que Cis (*ut Dieſe*); Fes (*fa b mol*) autrement que E (*mi*); Ges à deux lignes (*ſol b mol de la ſeconde Octave de la Flute*) autrement que Fis (*fa dieſe*); As à deux lignes (*la b mol*), avec la petite Clef, autrement que Gis (*ſol Dieſe*), avec la grande Clef; Ces à trois lignes (*ut b mol de la troiſieme Octave*) autrement que H à deux lignes (*ſi de la ſeconde Octave*), &c. Il est vrai que cette difference ne peut pas être exprimée sur le Clavecin, où l'on touche tous ces tons qu'on distingue ici, sur une même touche, ayant recours à la Temperature ou Participation. Cependant cette difference étant fondée dans la nature des tons, & pouvant être observée sans peine par les Chanteurs & les Joueurs d'instrumens d'archet, il est juste de l'exprimer aussi sur la Flute, ce qui ne se peut sans l'autre Clef. La connoissance en est necessaire à qui veut rendre fin, précis & net ce qui appartient à l'oreille dans la Musique. Peut-être qu'avec le tems l'utilité en sera encore plus grande.

§. 9.

Quoiqu'il y ait plus de vingt ans, que j'ai fait connoître l'usage de cette seconde Clef; elle n'est pas encore devenu générale jusqu'à présent. Peut-être n'en a-t-on pas reconnu l'utilite; peut-être s'est-on imaginé qu'elle fasse une grande difficulté en jouant. Mais puisqu'on n'employe la Clef courbée que pour faire les quatre notes qui se trouvent Tab. II. (q), quand il y a le Dieſe devant elles; & que de l'autre coté la petite Clef sert generalement pour tous les autres tons naturels, haussés & baissés, auxquels on n'employe dailleurs qu'une Clef; on pourra voir que cette difficulté imaginée n'est point grande.

§. 20.

Il faut mettre la Clef courbée par dessus en ligne droite avec les troux, & la petite Clef tout près contre le petit doigt; c'est ce qu'on peut

peut voir à la Flute qui ſe trouve marquée à la premiere table. Mais ſi l'on joue à gauche, il faut tourner la courbure de la grande Clef de l'autre coté, & y mettre auſſi la petite Clef; & ce ſera de façon qu'on puiſſe atteindre commodement avec le petit doigt toutes les deux Clefs de l'un ou de l'autre coté. C'eſt pourquoi il faut que la croche de la Clef courbée ne ſoit pas trop longue; mais ſeulement telle, qu'à la verité la Clef courbée ſoit de la largeur d'un petit doigt plus longue que la petite, mais qu'elle ne l'avance pourtant point; à fin qu'on puiſſe mettre en mouvement la petite Clef, ſans toucher la courbée. Mais ſi l'on fait la Clef courbée avec deux croches, comme la grande Clef de C (*ut*) du Hautbois, & qu'on mette auſſi une petite Clef de l'autre coté; chacun pourra ſe ſervir d'une telle Flute, ſoit qu'il joue à gauche ou à droite.

§. 11.

Pour accorder d'une façon nette & juſte les troux des deux Clefs, il faut eſſayer, pour la petite, la Tierce G (*ſol*) & la Quinte B (*ſi b mol*), voy. Tab. II. (*o*), & pour la courbée H (*ſi*), & Fis (*fa Dieſe*); auxquels le dernier fait la Tierce, voy. (*p*).

§. 12.

Puisque l'Application de la Flute traverſiere a beaucoup de reſſemblance avec celle du Hautbois; il y a pluſieurs perſonnes qui croyent que quiconque joue du Hautbois, puiſſe apprendre à jouer de la Flute de ſoi même; & de là viennent tant d'Applications fauſſes & d'embouchures maladroites. Ces deux inſtrumens étant, comme chacun ſe le peut imaginer, bien differens l'un de l'autre par rapport à leur qualités: il faut éviter l'erreur dont on vient de parler.

CHA-

CHAPITRE IV.

De l'Embouchure.

§. 1.

La ſtructure de la Flute reſſemble à l'apre artere; & la formation du ſon de la Flute a beaucoup de rapport à la formation du ſon dans l'apre artere de l'homme. La voix humaine ſe forme en pouſſant l'air hors du poumon, & par le mouvement du larinx. Ce ſont les differentes attitudes des parties de la bouche, du palais, de l'épiglotte, des joues, des dents, des levres, comme auſſi du nez, qui font que le ſon eſt produit d'une maniére differente, bien ou mal. Quand l'ouverture de l'apre artere eſt dilatée par les muſcles qui y appartiennent; que les cinq cartilages dont le larinx eſt compoſé ſont deprimés, ce qui racourcit en même tems le larinx; & que l'air eſt pouſſé un peu lentement hors du poumon: alors il ſe fait un ton bas, qui eſt d'autant plus bas, plus l'ouverture de l'apre artere eſt dilatée. Si au contraire on ſerre l'ouverture de l'apre artere par le moyen d'autres muſcles y deſtinés; que par conſéquent les cinq cartilages ſusmentionnés du larinx s'élevent, ce qui allonge l'apre artere & la rend plus étroite; qu'enfin en même tems l'air eſt pouſſé hors du poumon avec plus de viteſſe: alors il s'en fait un ton haut; & plus l'ouverture eſt étroite, plus le ton eſt haut. Si l'on preſſe la langue contre le palais; ou qu'on ſerre les dents, de ſorte que la bouche n'eſt pas aſſez ouverte: le ton en eſt empeché, & c'eſt de là que viennent les principaux défauts du chant, ſavoir quand on chante du goſier & du nez.

§. 2.

Le ton ſe forme ſur la Flute par le mouvement des levres, à proportion qu'on les ſerre ou qu'on les élargit en pouſſant le vent dans l'embouchure de la Flute. Cependant la bouche & ſes parties

peuvent auſſi changer le ton de pluſieurs maniéres. Il faut donc prendre garde à toutes les fautes qu'on peut commettre à cet égard, & qui ſeront indiquées dans la ſuite, afin de ne pas imiter les défauts de quelques voix humaines.

§. 3.

En général le ſon de la Flute le plus agréable eſt celui, qui reſſemble plus à une Haute Contre (*Contr' alto*), qu'à un Haut Deſſus (*Soprano*), & qui imite les tons de la voix humaine, qui viennent de la poitrine, leſquels on peut nommer tons de poitrine. Il faut faire tout ſon poſſible, pour acquerir le ton de ces joueurs de Flute, qui ſavent tirer de cet inſtrument un ſon clair, perçant, épais, rond, mâle & pourtant agréable.

§. 4.

L'inſtrument en ſoi-même y fait beaucoup, & doit avoir le ſon qui reſſemble à la voix humaine. Si cela n'eſt pas, il n'y a perſonne qui puiſſe rendre le ſon meilleur par l'adreſſe des levres; de même qu'un Chanteur, quelque habile qu'il ſoit, ne ſauroit rendre ſa voix belle, lorſquelle eſt naturellement mauvaiſe. Quelques Flutes donnent un ſon fort & épais; quelques autres un ſon foible & mince. La force & la clarté du ſon dépend de la qualité du bois, qui doit être compact, dur & péſant. Le ſon épais & mâle depend de la largeur interieure de la Flute, & de l'épaiſſeur proportionnée du bois. Le ſon mince & foible vient du contraire; c'eſt à dire quand le bois eſt poreux & leger, l'interieur de la Flute étroit, & ſon bois trop mince. La netteté des Octaves ne vient que de la ſtructure interieure de la Flute, laquelle pourtant contribue auſſi beaucoup à la beauté & à l'agrément du ſon. Si la largeur du dedans de la Flute eſt trop diminuée, les tons hauts ſont trop hauts à proportion des tons bas. Et ſi cette largeur n'eſt pas aſſez diminuée, les tons hauts ſont trop bas en égard aux tons bas. Le trou de l'embouchure doit auſſi être bien taillé. Pour entonner chaque ton net, en paſſant de l'un à l'autre, il faut avoir l'embouchure ferme & ſure, l'oreille faite à la Muſique, & une connoiſſance des proportions que les tons ont entr'eux. Celui qui joint à ces qualités celle de bien jouer de la Flute, eſt en état de rendre une Flute bonne & bien accordée. Mais comme cela manque à la pluſpart des faiſeurs de Flute; on a non ſeulement de la peine à en trouver de bonnes; mais auſſi à acquerir en jouant une bonne

ne

ne oreille. C'eſt un grand avantage à un joueur de Flute, quand il ſait en faire lui-même, ou qu'il peut au moins les accorder. Une Flute neuve retrécit, lorsqu'on en joue ſouvent, & cela change la pluspart du tems la ſtructure intérieure. Il faut donc qu'elle ſoit retouchée par les mêmes perces, pour conſerver la netteté des Octaves. C'eſt une erreur, quand on a crû autrefois, que c'étoit ſeulement aux mauvais, & non pas auſſi aux bons joueurs d'inſtrumens, à qui il arrivoit de gater l'intonation des Flutes & de les rendre fauſſes. Le bois ſe change également dans les mains des uns & des autres, & c'eſt la même choſe, ſi l'on joue fort ou non, & ſi l'on forme les tons juſte ou faux. En général, une Flute en ſoi bonne & bien accordée, & ſur laquelle on a déja beaucoup joué, eſt toujours préférable à une neuve. C'eſt donc un bonheur, d'avoir un inſtrument qui ait toutes les bonnes qualités dont on vient de parler; l'ouvrage eſt déja à demi fait.

§. 5.

Cependant il arrive ſouvent, que la faute eſt plus du côté du joueur que de l'inſtrument. Qu'on faſſe jouer d'un même inſtrument pluſieurs perſonnes, l'une après l'autre; on trouvera, que chacune a un ſon particulier, qui ſe diſtingue du ſon des autres; & cela ne vient pas alors de l'inſtrument, mais de celui qui en joue. Il y a des gens qui ont le talent de pouvoir contrefaire la voix & le parler des autres. Mais comme ce n'eſt pas la voix même, mais ſeulement une imitation, il s'enſuit de là, que naturellement il y a dans chaque homme une voix particuliére, auſſi bien qu'un ſon particulier ſur les inſtrumens, lequel ne peut être entiérement changé. Je ne diſpute pas, qu'à force de travail & d'attention on ne puiſſe changer ſon ton, & acquerir la reſſemblance d'un autre joueur de Flute, ſur-tout ſi l'on s'y applique tout au commencement; mais je ſai par ma propre expérience, que quoique deux perſonnes jouent pendant pluſieurs années enſemble, le ton de l'un reſte toujours un peu different au ton de l'autre. Cela a lieu non ſeulement dans la Flute, & dans tous les inſtrumens dont le ton eſt produit, ou par l'embouchure, ou par le coup d'archet; mais le Clavecin même & le Luth n'en ſont pas exceptés.

§. 6.

Chacun éprouvera qu'on n'a pas l'embouchure ſur la Flute toujours égale, ni également bonne; & que le ton eſt quelquefois plus clair, & quelque fois moins agréable. Il arrive même que le ton change pendant qu'on joue, quand le bord aigu de l'embouchure s'imprime trop dans les levres; quelquefois il ne ſe change point. Cela vient de l'état des levres. Le froid, la trop grande chaleur, de certains liqueurs qui rendent les levres ſeches, enfin tout ce qui les fait gerſer, change l'embouchure & la rend moins bonne; de ſorte, que ſi les levres ſont ou trop dures, ou trop molles, ou enflées, il n'y a d'autre reméde que d'attendre qu'elles ſoient dans un meilleur état, & d'éviter tout ce qui peut nuire à cet égard.

§. 7.

On peut voir par là, qu'il n'eſt guère facile de donner des régles ſures & certaines ſur l'embouchure. Une perſonne l'acquiert fort aiſément par la diſpoſition que la nature lui a donnée; une autre avec beaucoup de peine; & une autre preſque jamais. La diſpoſition naturelle & la conſtitution des levres & des dents y ſont beaucoup. Si les levres ſont groſſes, & les dents courtes & inégales, on trouve beaucoup de difficulté. Néanmoins je tacherai de dire là deſſus ce que je croirai de plus utile.

§. 8.

En mettant la Flute à la bouche, il faut d'abord retirer les joues, afin que les levres deviennent unies. Après cela il faut mettre la levre ſuperieure ſur l'embouchure, ſavoir à ſon bord, preſſer la levre de deſſous contre celle de deſſus, & retirer celle de deſſous du haut de l'embouchure en bas, juſqu'à ce qu'on s'appercoive que le bord d'en bas de l'embouchure ſoit preſque au milieu du rouge de la levre de deſſous, & que le trou, (après qu'auparavant la Flute ſera un peu détournée de la levre de deſſus) ſoit à demi couvert par celle de deſſous. Il faut qu'en jouant la moitié du vent entre dans l'embouchure, & l'autre moitié paſſe par deſſus elle, afin que ſon bord aigu le découpe; car c'eſt par là que le ſon eſt effectué. Si le trou reſte trop ouvert, le ſon eſt à la vérité fort; mais il n'eſt ni agréable ni ſonore. Si au contraire on le couvre trop de la levre de deſſous, & qu'on ne tienne pas la tête en haut, le ton en devient trop foible, & n'a pas aſſez de clarté. En preſſant les levres & les dents

trop

trop enſemble, cela rend le ſon ſiflant; & en dilatant trop la bouche & le goſier, il en devient obſcur.

§. 9.

Le menton & les levres doivent toujours avancer ou ſe retirer, ſelon que la proportion des notes montantes ou deſcendantes le demande. Il faut du D à deux lignes (*re ſecond*) jusqu'à celui à une ligne (*re premier*) retirer petit à petit les levres vers les dents, & faire l'ouverture des levres un peu plus longue & moins etroite; pourque les tons bas ſoient epais & perçans. Du D à deux lignes (*re ſecond de la Flute*) juſqu'à celui à trois lignes (*re troiſieme*) le menton & les deux levres doivent être eloignés des dents en les avançant petit à petit: de ſorte pourtant, que la levre de deſſous avance un peu plus que celle de deſſus, & que l'ouverture des levres en devienne un peu moins large & plus etroite. Cependant il ne faut pas preſſer trop les levres l'une contre l'autre, pour qu'on ne vous entende pas ſifler.

§. 10.

Celui qui a des levres fort groſſes, fait bien, s'il cherche l'embouchure un peu plus du coté gauche, & non pas juſtement au milieu des levres. Car le vent en eſt rendu plus aigu, quand il eſt mis dans le coin à gauche de l'embouchure; ce qui ſe demontre mieux par l'experience qu'on ne le ſauroit decrire.

§. 11.

Je m'en vais donner une regle, de combien il faut à chaque Octave retirer ou mettre en avant le menton & les levres. Qu'on conſidere l'embouchure marquée Tab. II. Fig. 2. qui repreſente en même tems la grandeur qu'elle doit avoir ſur la Flute. On y verra quatre lignes de travers. La ſeconde ligne d'en bas montre le milieu, & jusqu'où l'embouchure doit être couverte des levres, pour faire le D à deux lignes (*re ſecond de la Flute*). La ligne la plus baſſe montre, jusqu'où il faut retirer ſur l'embouchure les deux levres, voulant donner le D à une ligne (*re premier*). La troiſieme ligne montre, jusqu'où il faut mettre en avant les levres pour faire le D à trois lignes (*re troiſieme de le Flute*). Et la quatrieme ligne, qui n'eſt éloignée des autres que de la moitié, aprend, de combien il faut, pour faire le G à trois lignes (*ſol troiſieme*) mettre les levres encore plus en avant qu'il n'eſt neceſſaire pour donner le D à trois lignes (*re troiſieme*). L'ouverture de l'embouchure n'eſt alors plus grande, que n'eſt ici l'eſpace entre la qua-

trieme ligne & le cercle. Puiſque le mouvement des levres par une Octave ne demande pas un eſpace plus grand qu'importe l'eſpace entre les lignes qu'on trouve ici: il n'eſt auſſi pas poſſible, de marquer les ſix tons qu'on y rencontre, par des lignes à part. Il faut tacher d'acquerir tant de jugement & d'oreille, pour ne les pas manquer.

§. 12.

Voulant donc acquerir l'embouchure, & ayant mis, comme on vient de dire, la Flute de telle maniere contre les levres, que le trou eſt couvert juſqu'à la ſeconde ligne, c'eſt à dire, à demi: il faut qu'on joue, ou plutôt qu'on pouſſe le vent de cette maniere-là, ſans placer les doigts ſur les troux, auſſi long tems dans cette embouchure, que la levre de deſſous en devienne, pour ainſi dire, laſſe, & que le bord bas du trou y ait fait une impreſſion. Cette impreſſion ne doit pas être changée ni vers les cotés, ni en ligne directe: afin qu'on acquiere le ſentiment, de pouvoir toujours retrouver le même endroit, & qu'on puiſſe donner le ton vite & ſans peine. De cette façon-là ſe fera premierement entendre le D à deux lignes (*re ſecond*). Apres cela il faut jouer, dans la premiere Octave, tous les tons l'un après l'autre de haut en bas juſqu'au D à une ligne (*re premier*), en retirant les levres avec le menton à chaque ton, ſelon la proportion ci-haut indiquée, juſqu'à la ligne la plus baſſe. En ſuite on tournera, & l'on jouera les mêmes tons auſſi l'un après l'autre d'en bas en haut, juſqu'au D à deux lignes (*re ſecond*), & on fera avancer les levres avec le menton de la même façon, qu'on les avoit retirés auparavant. On s'arretera à cet exercice juſqu'a-ce qu'on pourra faire avec ſureté tous les tons l'un après l'autre.

§. 13.

De là on jouera les tons ſuivans en haut, juſqu'au D à trois lignes (*re troiſieme*), & on fera avancer le menton & les levres en les eloignant des dents, juſqu'à la troiſieme ligne, dans la même proportion qu'on l'a fait à l'Octave baſſe, juſqu'à la ſeconde ligne. En continuant d'avancer le menton & les levres de la troiſieme juſqu'à la quatrieme ligne, on n'aura point de peine de donner les tons à trois lignes, juſqu'à G (*les tons de la troiſieme Octave de la Flute juſqu'à ſol*); mais il ne faut pas entreprendre ce dernier, avant qu'on ne ſoit capable de donner les tons des deux premieres octaves avec facilité.

§. 14.

§. 14.

Il n'eſt point neceſſaire de rendre le vent plus fort ou de le redoubler, pour faire les tons mentionnés au § precedent; comme Mr. Vaucanſon le pretend mal à propos dans ſon Joueur de Flute mechanique, diſant qu'on ne ſauroit faire ſur la Flute Traverſiere les Octaves que de cette façon-là. Il faut les effectuer plutot, moyennant qu'on preſſe l'air dans l'embouchure de la Flute, ce qui ſe fait en avançant le menton & les levres, de ſorte que ce n'eſt qu'une opinion fauſſe & nuiſible que celle du dit Auteur, & l'on en conçoit evidemment la fauſſeté par ce qu'en jouant des tons hauts, la haleine dure plus long tems qu'elle ne fait, quand on joue des tons bas; ce qui fait voir que les derniers ne peuvent point demander plus de vent. Je tombe d'accord que ce que Mr. Vaucanſon enſeigne, peut être neceſſaire à une Flute qui ſe joue moyennant une machine, puisque les mouvemens des levres y ſont fixés; mais je ſai auſſi par l'experience, que de tels joueurs de Flute mechaniques n'obſervent pas la regle, qui veut qu'on joue fort les tons bas, & doucement les tons hauts. Si les Octaves dûſſent être effectuées en fortifiant & redoublant le vent, il s'enſuivroit, qu'il faut jouer les tons hauts plus fort que les tons bas, ce qui eſt contre la nature de la Flute, & rend les tons hauts extremement rudes & deſagreables. Il ne faut donc pas ſe laiſſer impoſer par le raiſonnement de Mr. Vaucanſon.

§. 15.

Il eſt vrai, qu'il y a beaucoup de joueurs de Flute, qui pechent contre ces regles. Cela vient de la mauvaiſe embouchure qu'ils ont: car ils ne couvrent pas le trou de la Flute jusqu'à la moitie avec les levres; & en le laiſſant trop ouvert, ils ſe privent de l'avantage, de pouvoir retirer les levres en faiſant les tons bas, & de les avancer aſſez en faiſant les tons hauts. Puisque alors l'embouchure eſt trop ouverte, il faut bien qu'ils forcent les tons hauts par plus de vent. Ils ignorent auſſi le mouvement neceſſaire du menton & des levres, & ils les laiſſent toujours immobils, malgré que la bonne intonation de la Flute ne depende la plupart que de ce mouvement. Moyennant le plus ou le moins de l'ouverture de l'embouchure, on peut entonner la Flute le quart, la moitié d'un ton, & même un ton tout entier plus haut ou plus bas; & l'interieur des Flutes doit être conſtruit de façon que les Octaves ſoient un peu trop hautes, afin que quand on veut les entonner

tonner auſſi net que l'oreille le demande, on ſoit obligé de jouer les tons bas plus fort & les tons hauts plus foiblement, pour porter les Octaves naturellement trop hautes à leur netteté parfaite; ce qui ne peut ſe faire que par le mouvement du menton & des levres. Si la levre de deſſous couvre l'embouchure autant qu'il eſt neceſſaire pour faire les tons hauts, on ne pourra jouer les tons bas ni fortement ni nettement. Et ſi au contre l'on retire les levres autant que les tons bas le demandent, & qu'on joue les tons hauts ſans mouvoir le menton & les levres: on tombe dans le defaut ci-deſſus indiqué, ſavoir que les tons ſont ſiflants, ſans clarté, & generalement plus fort & moins agreables qu'ils ne doivent l'etre ſur cet inſtrument.

§. 16.

Puisque la plus part de joueurs de Flute n'obſervent point ces regles, pluſieurs perſonnes s'imaginent, que cela vient de l'inſtrument, ce qui n'eſt pourtant pas. Il eſt bien vrai, que la Flute a des certaines imperfections par rapport à quelques modes chromatiques. Cependant, pourvûque le joueur ait l'embouchure bonne, l'oreille faite pour la Muſique, l'application juſte, & une connoiſſance ſuffiſante des proportions des tons: on pourra facilement remedier à cet inconvenient.

§. 17.

On a dit, que les Octaves ne doivent pas être éffectuées ſur la Flute par la force ou le redoublement du vent, mais en avançant le menton & les levres; & l'on voit que la Flute a encore dans cette occaſion quelque reſſemblance avec la voix humaine. Il y a deux ſortes de voix, celle de poitrine & celle du fauſſet. Moyennant la derniere eſpece, où le larinx eſt encore plus ſerré qu'à l'ordinaire, on peut faire ſans violence, encore quelques hauts tons de plus, qu'il n'eſt pas poſſible de faire par la voix de poitrine. Les Italiens & quelques autres nations joignent ce fauſſet à la voix de poitrine, & s'en ſervent dans leur chant avec grand avantage; mais chez les Francois, cela n'eſt guere en uſage; c'eſt pourquoi ils ſont obligés de forcer trop la voix pour les hauts tons. Cela eſt fort deſagreable, & fait le même effet que quand on ne couvre pas aſſez l'embouchure de la Flute, & qu'on veut forcer les hauts tons par une plus grande quantité de vent. La voix de poitrine eſt la naturelle, dont on ſe ſert auſſi en parlant (*); mais le fauſſet eſt artificiel, & on ne s'en ſert qu'en chan-

chantant. Il commence par où la voix de poitrine finit. Il eſt vrai, qu'en chantant de la voix de poitrine, le larinx devient deja à chaque degré en montant, plus etroit & plus long; mais il eſt pourtant, en chantant du fauſſet, conſiderablement plus comprimé, & tenu de cette façon-là en haut. L'air eſt pouſſé hors du poumon, un peu plus vite, non pas plus fort; au contraire le ton en devient tant ſoit peu plus foible qu'à la voix naturelle.

(*) C'eſt pourquoi des Compoſiteurs d'experience ont fixé la regle, que ſans neceſſité ou d'autres circonſtances particulieres, on ne donne pas aux chanteurs dans les airs, & encore moins dans le Recit, des mots à prononcer ſur des tons hors de la voix de poitrine; ſur tout quand les voyelles u ou i s'y trouvent. Car la prononciation de ces deux voyelles demande une attitude de la bouche, laquelle ne ſe rencontre pas ſans incommodité avec l'attitude du larinx, quand la pluſpart des Chanteurs y employent le fauſſet.

§. 18.

Il faut obſerver, que de la même façon que l'ouverture de l'apre artere devient plus étroite aux tons de fauſſet, de même l'embouchure devient plus étroite ſur la Flute par l'avancement des levres & du menton; de ſorte, que c'eſt la cauſe, pourquoi après avoir donné un ton bas, l'Octave ſe fait entendre, ſans qu'il ſoit neceſſaire d'un coup de langue. On pourroit comparer l'Octave baſſe de la Flute à la voix de poitrine, & l'Octave haute au fauſſet. Et en général la Flute reſſemble auſſi à la voix humaine en ce, que comme en chantant des tons montans ou deſcendans, l'ouverture de l'apre artere ſe comprime ou élargit à proportion des intervalles, de même auſſi en jouant des tons montans, le trou de l'embouchure devient plus étroit, moyennant qu'on avance & comprime les levres & le menton, & en jouant des tons deſcendans, il s'élargit moyennant qu'on retire & dilate les levres. Car ſans ces mouvemens les tons hauts deviennent trop forts, les bas trop foibles, & les Octaves ne s'accordent pas.

§. 19.

Si l'on veut s'exercer & apprendre à entonner net les Octaves ſur la Flute; il n'y a qu'à mettre la Flute à la bouche, tellement que le trou ſoit couvert par la levre jusqu'à la ſeconde ligne, retirer enſuite les levres & le menton jusqu'à la ligne la plus baſſe, & entonner le D à une ligne (*re premier*). On donnera le vent avec la même force, & en levant le doigt 1, pour faire le D à deux lignes (*re ſecond*), on

avancera en même tems les levres & le menton juſqu'à la ſeconde ligne: alors on trouvera que le D à deux lignes (*re ſecond*) repond de lui-même. Il faut repeter cela aſſez ſouvent, pour qu'on apprenne à ſentir, de combien il faut avancer les levres & le menton. Cela ſe pratique le plus aiſément à l'Octave de D (*re*): puisque le debouchement du premier trou le rend facile. Cependant il faut l'eſſayer auſſi à un ton plus haut, ſavoir de l'E à une ligne (*mi premier*) juſqu'à l'E à deux lignes (*mi ſecond*). Ici il faut mettre les levres & le menton un peu au deça de la ligne la plus baſſe, & les paſſer un peu au dela de la ſeconde ligne pour faire l'Octave. On peut proceder ſelon la proportion enſeignée au §. 11 à tous les tons, qui ont encore leur Octave en haut. On peut prendre pour modele l'exemple Tab. II. Fig. 3. & l'employer par la transpoſition dans tous les modes.

§. 20.

Le ton le plus haut, lequel on peut toûjours donner aiſément, c'eſt l'E à trois lignes (*mi troiſiéme*). Pour faire ceux qui ſont encore plus hauts, il faut avoir l'embouchure très bonne. Celui qui a des levres minces & peu larges, donnera les hauts tons plus aiſément; mais les levres groſſes ſont avantageuſes pour les tons bas. Cependant pourvû qu'on trouve ſurement la juſte diſtance, dans laquelle il faut avancer les levres ſur l'embouchure, & laquelle eſt montrée par les régles avec des lignes: on n'aura plus de difficulté à entonner tous les tons hauts & bas.

§. 21.

Il eſt donc évident, que pour faire des tons qui ne montent ou deſcendent que par dégré, les levres ne doivent ſe mouvoir que peu à peu; & que pour faire des notes ſautantes, les mêmes levres ſe meuvent plus ou moins, à proportion que les ſauts le demandent; afin qu'elles rencontrent toujours immanquablement ſur le trou la place deſtinée pour chaque ton. Il faut remarquer ſur tout, que les tons de la premiére Octave doivent toujours être entonnés plus fort, que ceux de l'Octave ſuivante. Cela doit être obſervé principalement dans des paſſages ſautans.

§. 22.

Il n'eſt donc point neceſſaire de redoubler le vent pour faire les Octaves. Mais ſi l'on veut entonner un ton plus fort ou plus foi-

ble

ble, ſoit dans la hauteur ou dans la profondeur: il faut remarquer, que le ton devient plus haut, quand on donne plus de force au vent, & qu'on retire les levres de l'endroit qu'elles occupent à chaque ton ſur l'embouchure; & que le ton eſt rendu plus bas, quand on modere le vent & avance les levres. Par conſéquent, ſi l'on veut entonner foiblement une longue note, & que dans la ſuite la force du ton doive être augmentée, il faut d'abord retirer les levres, ou tourner la Flute en dehors, afin que le ton reſte d'accord avec les autres inſtrumens, & en donnant après plus de force au ton, il faut avancer les levres ou tourner la Flute en dedans; ſans quoi le ton ſeroit dabord trop bas, & à la fin trop haut. Si l'on veut auſſi de nouveau que ce même ton finiſſe foible; il faut retirer de nouveau les levres en leur juſte proportion ou tourner la Flute en dehors.

§. 23.

La Flute a le défaut naturel que quelques tons marqués par le dieſe, ne ſont pas bien nets, & qu'entr'eux quelques uns ſont un peu trop bas, quelques uns un peu trop hauts. Car en accordant la Flute, il faut ſur tout prendre garde aux tons naturels, qu'ils ſoient bien accordés ſelon leur proportion. Pour ce qui eſt des défectueux, il faut tacher autant qu'il ſera poſſible de les entonner net par le moïen de l'embouchure & de l'oreille. On en a déja fait quelque mention au Chapitre précédent; mais pour ſavoir ſur leſquels il faut avoir le plus d'attention, je les nommerai ici.

L'E à une & celui à deux lignes hauſſés par le dieſe (*mi dieſe premier & ſecond de la Flute*), le Fis extraordinaire à une & celui à deux lignes (*fa dieſe premier & ſecond de la Flute*), comme auſſi Gis & As à deux lignes (*ſol dieſe & la dieſe ſeconds*) ſont trop hauts. Il faut donc moderer le vent & tourner la Flute en dedans.

Le Fis ordinaire à une & celui à deux lignes (*fa dieſe premier & ſecond*) eſt trop bas. Il faut donc qu'on le hauſſe en tournant la Flute en dehors, & en donnant plus de vent.

Le D & le C à deux lignes (*re ſecond & ut premier de la Flute*) marqués par le b mol, ſont trop bas, & pour les bien entonner, il faut tourner la Flute conſidérablement en dehors.

Si l'on joue dans une même piéce tantôt fort tantôt doucement; il faut au premier cas tourner la Flute autant en dehors, & au ſecond

cas autant en dedans, que les tons ſont baiſſés ou hauſſés par l'intonnation douce ou forte.

§. 24.

En prennant bien garde à toutes ces remarques, on ne jouera jamais ni trop haut ni trop bas, & la Flute ſera toujours nette; ce qui ne peut ſe faire ſans cela. Et pourvû que l'oreille faſſe bien attention aux Tierces majeures, qui doivent être un peu hautes, on pourra ſe mettre au fait de tous ces avantages.

§. 25.

Le mouvement de la poitrine contribue auſſi beaucoup à la bonne intonation ſur la Flute; mais il faut que ce mouvement ſe faſſe avec tranquilité & non pas avec violence, en tremblant. Car en faiſant ceci, le ton en devient trop bruyant. Une ouverture proportionnée des dents & de la bouche, & un tel élargiſſement du goſier, effectuent un ton epais, rond & mâl; & on fait en avançant & en retirant les levres, le ton en même tems juſte & agréable. On ſe gardera de mettre dans la ſeconde Octave la levre de deſſus plus avant que celle de deſſous.

§. 26.

Enfin il y a encore à remarquer, que pour moderer le ton de la Flute & jouer plus doucement, comme cela doit ſe faire dans l'Adagio, il faut couvrir l'embouchure un peu plus de la levre qu'on n'a enſeigné ci-deſſus. Mais comme la Flute devient par là un peu plus baſſe, il eſt neceſſaire, qu'il y ait une vis au bouchon qui eſt dans la tête, moyennant laquelle on puiſſe preſſer le bouchon hors de ſa ſituation ordinaire, la largeur d'un bon dos de couteau plus bas dans la Flute, voy. Chap. I. §. 10. 11. 12. Par là la Flute devient d'autant plus courte, & par conſéquent plus haute, & l'on peut de cette maniere reſter toujours d'accord avec les autres inſtrumens. Ce déplacement du bouchon eſt auſſi neceſſaire, quand on a une Flute avec pluſieurs corps de rechange; & il faut que le bouchon change de place à chaque corps, ſoit que celui-ci ſoit long ou court. Aux corps de rechange longs il doit être preſſé plus bas ou en dedans, & aux courts il ſera tiré plus haut en dehors. Mais pour ſavoir s'il eſt à ſa place, il faut eſſayer l'Octave du D à deux lignes juſqu'à celui à trois lignes (*du re ſecond au re troiſiéme*). Si le dernier eſt trop haut contre le premier, il faut retirer le bouchon juſqu'à ce que l'Octave ſoit bien d'accord; mais s'il eſt trop bas, il faut le pouſſer plus bas en dedans, autant qu'il eſt neceſſaire.

CHA-

CHAPITRE V.

Des Notes, de leur Valeur, de la Meſure, des Pauſes, & des autres Signes uſités dans la Muſique.

§. 1.

J'ai déja fait voir dans le troiſiéme Chapitre §. 2. de quelle maniére on écrit les notes ſur cinq lignes tirées horizontalement l'une au deſſus de l'autre. De même j'ai montré, de quelle clef on ſe ſert pour l'uſage de la Flute. Je remarquerai ſimplement encore ici, qu'il y a neuf ſortes de clefs dans la Muſique. On partage ces clefs en trois claſſes, ſavoir la clef de G (*clef de ſol*), la clef de C (*clef d'ut*), & la clef de F (*clef de fa*). La premiere claſſe fait, que la ligne, ſur laquelle ſe trouve la clef, marque toujours le ton G à une ligne (*ſol premier*). La clef de C (*clef d'ut*) fait, que la ligne ſur laquelle elle ſe trouve, indique toujours le ton C à une ligne (*ut qui eſt au deſſous du premier re de la Flute*); & la clef de F (*clef de fa*) fait toujours, que ſa ligne eſt appellée F ſans ligne (*fa qui eſt ſix tons au deſſous du premier ton de la Flute*). Pour l'uſage de la Flute il ne faut connoitre que la claſſe des clefs de G (*ſol*). Elle eſt de deux ſortes, la Françoiſe & l'Italienne, dont nous avons parlé plus haut. La derniere ſe nomme auſſi la clef ordinaire du Violon. La premiére, c'eſt à dire la Françoiſe, ſe met ſur la premiére ligne d'en bas; & on ne s'en ſert pour la Flute qu'en France.

§. 2.

Ceux qui voudront connoitre plus particulierement les quatres ſortes de clefs de C (*d'ut*), & les trois eſpéces de clefs de F (*de fa*), leſquelles ſont employées en parties pour les notes des voix & en parties pour les autres inſtrumens, & qui ne ſont pas tout à fait inutiles à un Joueur de Flute, à cauſe de la tranſpoſition, pourront facilement l'apprendre par les leçons d'un maitre ou par les livres, qui traitent des principes de la Muſique.

§. 3.

J'ai auſſi montré dans le Chapitre III. §. 3. la figure & l'uſage des ſignes de changement, au moyen desquels on peut diſtinguer dabord les divers Modes, parce qu'ils ſont mis au commencement du ſyſtême des cinq lignes.

§. 4.

Nous avons, comme on ſait, deux ſortes de Modes, qu'on nomme en Allemand vulgairement *Dur* & *Moll*; mais en François comme en Latin on les appelle avec plus de préciſion, les Modes majeurs & mineurs. Les Modes majeurs ont la Tierce majeure, & les Modes mineurs la Tierce mineure dans leur accord.

§. 5.

Chaque Mode majeur eſt dans l'echelle de la Muſique égal au Mode mineur, qui ſe trouve une Tierce mineure au deſſous de lui, par rapport aux tons qui ſe trouvent dans ſa Gamme; & par conſéquent auſſi par rapport aux ſignes de changement. Par exemple C (*ut*) Tierce majeure eſt égal à A (*la*) Tierce mineure, F (*fa*) Tierce majeure à D (*re*) Tierce mineure, & ainſi du reſte. On trouvera dans la Tab II. Fig. 4. les ſignes de changement, dont on ſe ſert dans ces Modes-là; les tons fondamentaux de ces Modes égaux entr'eux s'y trouvent toujours les uns au deſſus des autres. La note de deſſus eſt la note fondamentale du Mode majeur, & celle de deſſous eſt la note fondamentale du Mode mineur.

§. 6.

Chaque Mode de Tierce majeure a dans ſa Gamme, à compter d'en bas de la note fondamentale par en haut, la Seconde majeure, la Tierce majeure, la Quarte ordinaire, la Quinte pure, la Sixte majeure, & la Septiéme majeure. Chaque Mode de Tierce mineure a dans ſa Gamme, à compter de même d'en bas de la note fondamentale, la Seconde majeure, la Tierce mineure, la Quarte ordinaire, la Quinte juſte, la Sixte mineure, & la Septieme mineure. Dans les Modes C (*ut*) Tierce majeure & A (*la*) Tierce mineure, tous ces tons ſont dans l'echelle diatonique; mais dans les autres Modes ils n'y ſont pas. C'eſt pourquoi il faut à chaque Mode mettre au commencement des cinq lignes autant de diéſes & des b mols, qu'il eſt néceſſaire pour former leurs Gammes. En allant depuis C (*ut*) Tierce majeure & A (*la*) Tierce mineure jusqu'à Ges (*ſol b mol*) Tierce

Tierce majeure & Es (*mi b mol*) Tierce mineure, on ajoute toujours un b mol en ſignant chaque Mode de ceux, qui ſont une Quarte plus hauts que ceux qu'on vient de nommer, & qui ont également avec les Modes d'une Quarte plus bas la Tierce majeure ou mineure: & depuis G (*ſol*) Tierce majeure & E (*mi*) Tierce mineure jusqu'à Fis (*fa dieſe*) Tierce majeure & Dis (*re dieſe*), chaque Mode une Quinte plus haut, reçoit une dieſe de plus que les précédens. Qu'on en voye la déſcription Tab. II. Fig. 4.

§. 7.

Autrefois, lorsque les Gammes des Modes n'étoient compoſées que de tons diatoniques, & que par conſéquent il falloit, que dans certains Modes la Sixte fut majeure, dans d'autres au contraire la Seconde mineure, comme p. e. au Mode Dorien & Phrygien, D (*re*) & E (*mi*) Tierce mineure; & comme on tranſpoſoit ces Modes d'un ou de pluſieurs tons, gardant pourtant leurs Gammes; il falloit néceſſairement, qu'on mit tantot un diéſe & tantot un b mol moins qu'on ne le fait aujourd'hui; & qu'à l'exception des Modes Jonien & Eolien, C (*ut*) Tierce majeure, & A (*la*) Tierce mineure, ſoit qu'ils fuſſent transpoſés, ou qu'ils reſtaſſent dans leur état ordinaire, il n'y a aucun qui s'accordat avec nos Gammes d'aprésent. Si l'on prétendoit imiter, comme l'ont encore fait il n'y a pas fort longtems quelques Compoſiteurs, cette vieille façon de mettre les ſignes de changement dans les modulations faites ſuivant le nouveau gout, on ſe cauſeroit en écrivant bien des peines inutiles; puisqu'il faudroit mettre dans la ſuite les b mols & les diéſes devant chaque note, qui devroit être changée.

§. 8.

Si l'on veut ſe bien imprimer la Valeur des notes repréſentées dans la Tab. II. Fig. 6, l'on n'a qu'à s'imaginer la note ronde, qui vaut une Meſure entiere dans la meſure à quatre tems, comme un Tout, v. Fig. 6. (a); la note blanche avec un trait, & dont il en faut deux pour une Meſure, comme la moitié de ce Tout, v. (b); & une Noire ſans croche, que l'on nomme un Quart en Allemand, & dont il en faut quatre pour une Meſure, comme le quart de ce Tout. v. (c). Pour les Croches, Double croches, Triple croches, qu'on appelle en Allemand Huitiémes, Seiziémes, Trente-deuxiémes, ces noms allemands font déja connoitre, quelles parties

ties elles ſont de ce Tout. On voit auſſi que de maniére que ces notes ſuivent l'une après l'autre, chacune n'importe toujours que la moitié de celle qui précéde, & eſt par conſéquent ſelon ſa valeur toujours encore une fois plus petite. On les appelle à cauſe des croches, dont elles ſont pourvues, Croches, Double croches, Triple croches. Chaque croche augmente dans une meſure le nombre des notes du double, & en fait leur durée une fois plus courte. Les notes encore plus bréves ſont à quatre & à cinq croches: mais elles ne ſe rencontrent pas en grand nombre. Lorſqu'on doit écrire pluſieurs de ces notes à croches; on les joint enſemble, à deux, à quatre ou à huit: & c'eſt ce qui forme ce qu'on appelle une Figure, v. Tab. II. Fig. 6. (d) (e) (f).

§. 9.

Lorsqu'il y a un Point après une note, il vaut la moitié de cette note, ou autant que celle qui la ſuit. v. Tab. II. Fig. 6.

§. 10.

Les Pauſes qui ſont à la place des notes, ſignifient qu'il faut y obſerver le ſilence, autant que ſelon le mouvement la Valeur de chaque Pauſe l'exige. Or voici leur Valeur. Un gros trait qui touche l'eſpace de trois lignes, & qu'on appelle un *Baton*, vaut quatre meſures, comme le font voir les notes qui ſont au deſſous, v. Tab. II. Fig. 9 (a). Un gros trait fait entre deux lignes, & qu'on appelle un *Demi-baton*, vaut deux meſures, v. (b). Un gros trait ſous une ligne, étant par une ſignification ſpéciale appellé en François une *Pauſe*, vaut une meſure entiere, v. (e). Celui qui ſe fait ſur une ligne, appellé une *Demie-Pauſe*, vaut une demie meſure, v. (d). Les autres Pauſes, v. (e) valent autant que les notes qui ſont au deſſous; ſavoir, le *Soupir* une Noire, le *Demi-ſoupir* une Croche, le *Quart de ſoupir* une Double croche, & le *Demi quart de ſoupir* une Triple croche. On met auſſi des points après ces derniers ſortes de Pauſes, leſquels valent comme auprès des notes, la moitié de ce que valent les Pauſes qui précédent, v. (f). Mais la plupart du tems, cela ne ſe fait que par commodité, pour ne pas mettre deux Pauſes. On appelle *Pauſe générale* ou *Fermate* ou *Signe de repos*, un arc qui ſe met deſſus une Pauſe, & ſous lequel on fait un point. Ici ſe taiſent toutes les parties, autant qu'on juge à propos, ſans regarder

der aux régles de la meſure, v. (g). On peut conſulter la-deſſus le Chapitre XVII, Sect. 7. §. 43.

§. 11.

La juſte meſure & l'égal partage des notes lentes ou vites eſt ce qu'on nomme la *Meſure*; & on appelle *Mouvement* les loix qu'on obſerve pour faire aller vite ou lentement la meſure.

§. 12.

La Meſure eſt en général de deux ſortes: *égale* ou *inégale*. Dans la Meſure égale, tout ſe partage de nouveau en parties égales; mais dans l'inégale, le partage eſt inégal. La Meſure inégale s'appelle communement le *Triple*. Quand une meſure eſt finie, on a coutume de faire une *Barre*, & toutes les notes qui ſe trouvent entre deux Barres, forment la meſure, de quelque ſorte qu'elle ſoit, ſuivant la marque de la Meſure, qui ſe met après les ſignes de changement, v. Tab. II. Fig. 6.

§. 13.

La Meſure égale ſe diviſe encore en deux ſortes; ſavoir en la Meſure à quatre tems, & en celle de quatre pour huit. La Meſure à quatre tems qu'on appelle auſſi la *Meſure ſimple* & *pleine*, ſe marque par un C au commencement de la piéce; mais la Meſure de quatre pour huit eſt marqué par $\frac{4}{8}$. Dans la Meſure à quatre tems il faut bien obſerver, que lorſque le C eſt barré, comme Tab. II. Fig. 10. cette Barre ſignifie, qu'alors les notes reçoivent, pour ainſi dire, une autre valeur, & doivent être exprimées encore une fois plus vite que lorsque le C n'eſt point barré. On appelle cette ſorte de meſure: *Alla breve*, ou *alla Capella*, ou la *Meſure à deux tems*. Comme au ſujet de cette ſorte de meſure pluſieurs ſont tombés en faute par ignorance; je conſeillerai d'en bien apprendre la nature. Car aujourd'hui on s'en ſert beaucoup plus qu'autrefois dans le ſtile galant.

§. 14.

Le Triple eſt de differentes ſortes, ainſi qu'on le voit par les chiffres ſuivants: $\frac{3}{1}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$, &c.

§. 15.

Il y a une Figure, où trois notes ſont liées enſemble, qui ſemblent être de la meſure de trois tems; mais qu'on rencontre auſſi bien dans la Meſure égale que dans l'inégale. On l'appelle *Triolet*. Trois Croches ne ſont qu'une Noire, v. Tab. II. Fig. 7. (t), trois Double

croches une Croche, v. (m); trois Triple croches une Double croche, v. (n); comme le font voir les notes marquées au deſſus. Souvent on met auſſi le chiffre 3 deſſus, comme on le voit (l).

§. 16.

Après avoir marqué la valeur des notes & des pauſes, de même que toutes les diverſes ſortes de meſures, il ſera néceſſaire de montrer, comment ſe partage chaque note & pauſe dans la meſure, & de faire connoitre la methode la plus facile pour l'apprendre. La plupart de gens regardent ceci comme une choſe fort aiſée, & penſent que peu à peu on peut l'acquerir par l'exercice; mais il y a beaucoup de perſonnes, qui manquent encore à cet égard, quoi qu'il y ait longtems qu'elles s'y ſoient appliquées. L'on peut donc en conclure, que ce n'eſt pas ce qu'il y a de plus aiſé dans la Muſique. Cette connoiſſance contribue beaucoup à exprimer les piéces d'une maniére agréable; & quiconque ne l'a pas acquiſe à tems par des principes juſtes, reſtera dans une ignorance perpétuelle, & ſe trouvera embarraſſé dans des choſes qui ne ſe rencontrent pas tous les jours, quoique ce ne ſoient ſouvent que des minuties. On ne peut nier, que les inſtructions qu'on donne de vive voix, ſi elles ſont bien fondées, ne ſoient à cet égard de beaucoup préférables à celles qu'on donne par écrit. Mais comme on voit un grand nombre de perſonnes qui doivent enſeigner les autres, manquer de methode à cet égard, & quoique maitres, n'être pas en état de donner de bons principes; je vais montrer de quelle façon on peut s'y prendre.

§. 17.

Premiérement on s'accoutumera à frapper de la pointe du pié contre terre à tems égaux; & pour cet effet on pourra ſe régler aux battemens du poux. Enſuite on partagera la meſure à quatre tems en huit tems, ſelon le battement du poux. Au premier coup on entonnera la Ronde (v. Tab. 2. Fig. 6. a), & on fera durer le ton juſqu'à ce que l'on ait compté en ſoi-méme, ſuivant les battemens du pié, 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. De cette maniére la meſure aura le tems qu'il lui falloit. En continuant ainſi à frapper avec le pié, on comptera de même à la premiére Blanche 1. 2. 3. 4. (v. b.) & à la ſeconde auſſi 1. 2. 3. 4. Aux Noires (v. c.) chaque note doit avoir deux coups. Les Croches (v. d.) doivent avoir un coup pour chaque note. Aux Double croches (v. e.) on compte deux notes pour un coup;

&

& si l'on compte le lever & le frapper du pié, on aura le juste partage des Double croches; & pour les Triple croches (v. f.), on en compte deux au lever, & deux au frapper du pié.

§. 18.

On peut se servir de cette partition en huit coups dans toutes les piéces de mesure égale; dans les lentes à proportion de leur mouvement, & dans les vites en partageant la mesure à quatre tems en autant de coups, où les lever & les frapper du pié ensemble feront les huits. Pour une mesure à trois tems dans le mouvement vite on la partagera en trois parts.

§. 19.

Dans l'Allabreve, il faut pour les Blanches & pour les Croches autant de tems, qu'il en faut respectivement pour les Noires & pour les Double croches dans la mesure ordinaire à quatre tems: par conséquent on marque seulement les Blanches avec le pié.

§. 20.

La Ronde pointée (v. Tab. II. Fig. 7. a) aura six coups de pié, & la Noire qui la suit, en aura deux; la Noire pointée (v. b.) en reçoit trois, & la suivante n'en a qu'un.

§. 21.

Aux Croches, Double croches & Triple croches avec des points, v. (c) (d) (e), on s'éloigne de la régle générale, à cause de la vivacité, qu'elles doivent exprimer. Il faut y remarquer sur-tout, que la note qui suit le point, à l'exemple sous (c) & sous (d), doit être jouée aussi vite que celle qui est sous (e); soit dans le mouvement lent ou vif. D'ou il s'ensuit, que les notes pointées sous (c) demandent presque tout le tems d'une Noire, & celles sous (d) celui d'une Croche; l'on ne peut déterminer exactement le tems de la petite note qui suit le point. Pour en avoir une idée plus distincte, on n'a qu'à jouer lentement les notes en bas aux exemples sous (f) & sous (g), quoique chaque exemple selon sa mesure, c'est à dire celui sous (d) une fois plus vite que celui sous (c), & celui sous (e) une fois plus vite que celui sous (d), s'imaginant en même tems les notes en haut avec les points. Ensuite en faisant le contraire, on jouera les notes en haut, & on en fera durer les pointées jusqu'à ce que le tems des notes en bas avec les points soit écoulé. Les notes pointées ne dureront qu'autant de tems qu'exigent les notes en bas à

quatre Croches. De cette maniére on verra, que les notes pointées en haut (f) doivent avoir le tems de trois Double croches, & d'une Triple croche pointée, & celles ſous (g) le tems d'une Double croche & d'une Triple croche pointée; mais que celles ſous (h) n'auront que le tems d'une Triple croche avec un point & demi; parce que les notes en bas ont deux points, & celles qui ſuivent encore une Croche.

§. 22.

Cette régle doit auſſi être obſervée, lorsque l'une des parties a des Triolets, auxquels l'autre partie oppoſe des notes pointées, v. (i). Il ne faut alors entonner la petite note qui ſuit le point, qu'après la troiſiéme note du Triolet, & non pas au même tems avec elle. Sans cela on pourroit les confondre avec la meſure de $\frac{6}{8}$ ou de $\frac{12}{8}$, v. (k), ces deux ſortes de notes devant être traitées bien differement l'une de l'autre. Car un Triolet compoſé de ſimples Croches vaut une Noire; une de Double croches vaut une Croche, & une de Triple croches vaut une Double croche; comme le font voir les notes ſimples en haut ſous (l) (m) (n): & de l'autre coté dans la meſure de $\frac{6}{8}$ & de $\frac{12}{8}$, trois notes à une croche ne valent qu'une Noire & une Croche, v. (k). Si l'on vouloit donc jouer les notes pointées qui ſe trouvent ſous les Triolets, ſelon leur valeur ordinaire, l'expreſſion n'en ſeroit, au lieu d'être brillante, que louche & fade.

§. 23.

Les notes à la Fig. 8. où le point ſe trouve après la deuxiéme note, ont de la reſſemblance avec les notes pointées, dont on a parlé ci-deſſus, par rapport à la durée du point & de la premiére note; l'ordre n'en eſt que renverſé. Les notes D (*re*) & C (*ut*), v. (a) ne doivent pas durer plus longtems que celles ſous (c), ſoit dans le mouvement lent ou vite. On en uſe de la même maniere avec les deux petites notes ſous (b) & (d); ici les deux ne prennent plus de tems, que là l'une. On doit de même jouer les notes après les points ſous (e) & ſous (f) auſſi vite & avec autant de précipitation, que celles qui ſont devant les points ſous (b) & ſous (d). Plus on rend breves les premiéres notes (a) (b) (c) (d): plus l'expreſſion en eſt vive & hardie; & au contraire plus on fait durer les points auprès des notes ſous (e) & ſous (f): plus l'expreſſion eſt flatteuſe & agréable.

§. 24.

§. 24.

A l'égard des Pauſes, nous avons déja dit, que là où elles ſe trouvent, il faut obſerver un ſilence égal au tems que leur valeur exige. Il ne ſera pas néceſſaire de donner ici un éclairciſſement ſur les meſures entiéres, puiſqu'on n'a qu'à battre la meſure pour pouvoir ſe régler, v. Fig. 9. (a) (b) (c); mais ſi l'on doit ſe taire une demi meſure, on peut compter ſuivant le battement du pié, comme à une Blanche 1. 2. 3. 4, & au cinquiéme coup on entonnera la note ſuivante, v. (h). A un Soupir on compte 1. 2, & au troiſiéme coup on entonnera la note ſuivante, v. (i). A un Demi ſoupir, on dira 1, & au ſecond coup on jouera la note, v. (k). A un Quart de ſoupir on dira auſſi 1, & en levant le pié il faut commencer, v. (l). A un Demi quart de ſoupir on dira de même 1; mais parce qu'ici il faut deux notes en abaiſſant & deux en élévant le pié, on doit entonner la note, même en baiſſant encore le pié, v. (m).

§. 25.

Après s'être ſuffiſamment exercé de cette maniére dans les mouvemens lents, on continuera à jouer ces exemples toujours un peu plus vite, jusqu'à ce qu'on ait acquis aſſez de capacité pour entreprendre quelque choſe de plus; & à la fin le partage des notes ſelon leur juſte valeur deviendra ſi facile, que l'on n'aura plus beſoin de battre la meſure avec le pié.

§. 26.

J'ai taché de déterminer toutes ſortes de mouvemens dans le Chapitre XVII. depuis le §. 44-59. Sec. VII.

§. 27.

On a pluſieurs ſortes de marques pour la Repriſe. Lorsqu'il y a deux Barres ſans aucun point, v. Fig. 5. (b); elles ſignifient que la piéce a à la vérité deux parties, & que la premiére doit être repetée; mais qu'il ne faut reprendre la premiére, qu'après avoir joué toute la piéce d'un bout à l'autre. Pour lors on reprend la premiére partie jusqu'aux deux barres; ou ce qui revient au même, jusqu'à la note qui la précéde, & ſur laquelle ſe trouve un arc avec un point, v. (a). Dans de ſemblables piéces on écrit ordinairement à la fin de la ſeconde partie: *Da Capo.* Lorsqu'il y a quatre points après la barre, v. (c); ils ſignifient qu'il faut jouer deux fois les notes qui la ſuivent, jusqu'à une autre Barre qui a les mêmes points devant elle. Souvent

on écrit auſſi ſur les notes qui doivent être repriſes, le mot de *Bis.* Lorsque auprès de deux barres on trouve de chaque coté deux points; v. (d); cela indique que la piéce a deux parties, & que chaque partie doit être jouée deux fois. Mais lorsqu'à la fin il y a un ou deux arcs avec deux points, v. (e); cela ſignifie, que la piéce finit en cet endroit. La marque ſur l'E (*mi*), v. (f), s'appelle le *Guidon*, & ſert à marquer l'endroit, où ſe trouve la premiere note du ſyſtême ſuivant.

CHAPITRE VI.

De l'uſage de la Langue, en jouant de la Flute.

§. 1.

C'eſt la Langue qui fait que ſur la Flute les tons peuvent être vivement exprimés. Elle eſt indiſpenſablement néceſſaire pour l'expreſſion muſicale; & fait ce que les coups d'archet font ſur le Violon. C'eſt par là qu'on diſtingue les Joueurs de Flute, de maniére que, ſi quelques uns jouent tour à tour la même piéce, il arrive ſouvent qu'on ne la reconnoit presque plus, à cauſe de la differente expreſſion qu'ils lui donnent. Cette difference ne parvient de la plupart que du bon ou du mauvais uſage de la Langue. Il eſt vrai que les doigts y contribuent auſſi, étant non ſeulement néceſſaires pour effectuer la difference qu'il y a entre les tons hauts & les tons bas, & pour diſtinguer les intervalles; mais auſſi pour donner à chaque note ſa durée néceſſaire. Cependant la vivacité de l'expreſſion n'en dépend pas tant que de la Langue. Car c'eſt d'elle ſeule, que dans toutes les piéces l'expreſſion des paſſions, quelle qu'elle puiſſe être, brillante ou triſte, gaïe ou agréable, doit être animée.

§. 2.

Pour bien exprimer les tons ſur la Flute, avec le ſecours de la langue & du vent qu'elle fait ſortir, il faut en ſouflant quaſi prononcer

cer certaines ſyllabes. Ces ſyllabes ſont de trois ſortes; la premiére eſt *ti* ou *di*; la ſeconde *tiri*, & la troiſiéme *did'll*. On a coutume de nommer la derniére ſorte la *Double langue*, ainſi que la premiére la *Simple langue*. Nous traiterons de chaque ſorte dans des Sections particuliéres; de même que de la maniére, dont on doit les apprendre & s'en ſervir. Et parce que l'uſage de la langue ſur le Hautbois & ſur le Baſſon a beaucoup de rapport avec celui qu'on en fait ſur la Flute, j'indiquerai dans un Supplement pour l'uſage de ceux qui jouent de ces inſtrumens, de quelle maniére on y doit ſe ſervir de la langue, & je ferai voir ce qu'il y a encore particulierement à obſerver.

SECTION I.

De l'uſage de la langue pour la Syllabe: *ti* ou *di*.

§. 1.

Comme il faut entonner quelques notes avec rudeſſe & d'autres avec douceur; il faut remarquer, que pour les notes bréves, égales, vives & vites, on doit emploïer le *ti*. Au contraire on ſe ſert de *di*, quand le chant eſt lent, & même quand il eſt gai, pourvu qu'il ſoit agréable & ſoutenu. Dans l'Adagio on employe toujours le *di*; excepté aux notes pointées, pour leſquelles il faut le *ti*. Les Allemands qui ſont accoutumés au dialecte de la Haute Saxe, doivent étre ici ſur leurs gardes, pour ne pas confondre le *t* avec le *d*.

§. 2.

On nomme *ti* ſpécialement un coup de langue. Pour le donner, il faut preſſer la langue des deux cotés contre le palais, & en recourbant la pointe en haut l'appuyer en avant contre les dents; afin que le vent ſoit retenu ou tendu. Lors donc qu'on doit entonner, on ne retire du palais que la pointe de la langue, & la partie de derriére de la langue reſte

reſte au palais; & c'eſt en la retirant qu'il ſe fait le coup, moyennant le vent retenu; mais non pas moyennant la langue même, comme pluſieurs ſe l'imaginent ſans fondement.

§. 3.

D'autres ſont accoutumés de poſer la langue entre les levres, & de former le coup en la retirant. C'eſt ce que je crois un uſage vitieux. Car de cette façon-là on ne ſauroit donner le ton plein, rond & mâle, ſur tous les tons en bas. Il faut que la langue faſſe un trop grand mouvement en s'avançant & ſe retirant; & cela empêche de jouer vite.

§. 4.

Pour donner à chaque ton, depuis le plus bas jusqu'au plus haut, l'expreſſion convenable, il faut ſe ſervir du coup de langue, comme des levres & du menton: c'eſt à dire, depuis le plus bas ton jusqu'au plus haut, l'un après l'autre, il faut au plus bas recourber la langue contre le palais, & la mettre en arriére, loin des dents de la largeur d'un pouce; élargir beaucoup la bouche, & pouſſer avec la langue à chaque ton plus haut toujours un peu plus en avant contre le palais, en retreciſſant en même tems la bouche de plus en plus. On doit continuer ainſi, jusqu'au plus haut H (*ſi*), où la langue ſe trouve tout près des dents. Mais dès le plus haut C (*ut*), il ne faut plus courber la langue; il faut la tenir droite, & la pouſſer tellement entre les dents contre les levres. Si l'on en fait le contraire, & qu'au plus haut ton on retire beaucoup la langue; ou qu'au plus bas ton on la pouſſe entre les dents: on trouvera, que les hauts tons deviennent ſiffiants, & qu'on a de la peine à les donner; & que les tons bas ſont foibles & minces.

§. 5.

Pour rendre les notes d'une maniére bien brieve, il faut ſe ſervir de *ti*; où la langue ſe retirant vitement contre le palais peut étendre de nouveau le vent. On pourra remarquer parfaitement ce que je dis ici, ſi ſans jouer on prononce vitement pluſieurs fois: ti ti ti ti, de ſuite.

§. 6.

Pour les notes lentes & nourriſſantes le coup de langue ne doit pas être rude, & il faut alors employer le *di*, au lieu du *ti*. Il faut remarquer, que comme pour le *ti* la pointe de la langue ſe retire dabord contre

contre le palais; il faut au contraire que pour le *di* elle reſte libre au milieu de la bouche, pour ne pas empêcher le vent de nourrir le ton.

§. 7.

Lorsqu'il y a des Croches ſautantes dans l'Allegro, il faut ſe ſervir de *ti*. Mais ſi d'autres notes les ſuivent, lesquelles montent ou deſcendent par dégré, alors on ſe ſert de *di*, qu'elles ſoient compoſées de Croches, de Noires, ou de Blanches, v. Tab. III. Fig. 1. S'il y a des traits ſur les Noires, le *ti* reſte, v. Tab. III. Fig. 2. S'il ſe trouve un port de voix près d'une note, on l'entonne avec la même ſorte de langue que les notes précédentes quelles qu'elles ſoient, rudes ou douces, v. Tab. III. Fig. 3 & 4.

§. 8.

C'eſt une régle générale, qu'on doit faire un petite ſéparation entre le port de voix & la note qui le précéde, ſur tout ſi les deux notes ſont d'un même ton; afin que l'on puiſſe entendre diſtinctement le port de voix. Il faut donc que la langue ſe retire contre le palais auſſitôt qu'elle aura entonné la note précédente. Par là le vent ſe trouve retenu, la note devient plus brieve, & cela fait le port de voix plus diſtinct.

§. 9.

Dans les paſſages vites la ſimple langue n'eſt pas de bon effet, parce que les notes deviennent toutes égales, lesquelles doivent pourtant ſelon le bon gout être un peu inégales, v. Chap. XI. §. 11. On y peut ſe ſervir des deux autres ſortes de langue, ſavoir du *tiri* pour les notes pointées, & pour les paſſages d'une médiocre viteſſe; & du *did'll* pour les paſſages fort vites.

§. 10.

Il n'eſt pas beſoin d'entonner toutes les notes par des coups de langue; mais lorsqu'il y a un Coulé au deſſus de deux ou de pluſieurs notes, il faut les faire toutes du même coup. On n'entonne par le coup de langue que la premiere note où le Coulé commence; les autres notes qui ſe trouvent au deſſous le Coulé, paſſent du même coup, la langue n'y a plus rien à faire. Dailleurs on ne ſe ſert pas pour de telles notes de *ti*, mais de *di*, v. Tab. III. Fig. 5. Si au contraire il y a une note qui précéde le Coulé, il faut prendre le *ti* auſſi bien pour celle-ci que pour les ſuivantes, v. Fig. 6. Si le Coulé commence à la ſe-

condé note, & que celle du frapper ſoit liée à celle du lever; il faut les jouer, comme on peut voir Fig. 7. Cependant ſi cela arrive dans un mouvement vite, on prend *ti* pour *di*.

§. 11.

S'il ſe trouve un coulé au deſſus de quelques notes d'un même ton, v. Fig. 8. il faut les exprimer par des ſouflemens qui ne viennent que du mouvement de la poitrine ſans y employer la langue. Mais ſi au deſſus de ces notes il y a auſſi des points, v. Fig. 9. il faut les exprimer avec plus de force, & pour ainſi dire, par des coups de poitrine.

§. 12.

Il n'eſt pas bien poſſible par le ſimple diſcours, & ſans l'uſage & la pratique, de faire ſentir avec préciſion la différence qu'il y a entre les ſyllabes *ti* & *di*, quoique l'expreſſion des paſſions en dépende en grande partie, ni de faire connoitre toutes les ſortes des coups de langue. Néantmoins chaqu'un, en réflechiſſant, pourra ſe convaincre, que de même qu'il y a pluſieurs diverſes couleurs qui tiennent le milieu entre le noir & le blanc, de même auſſi on doit trouver entre les coups de langue rudes & mols, pluſieurs coups moderés, & que par conſéquent on peut exprimer le *ti* & le *di* de plus d'une maniére. Le tout dépend d'une grande application à rendre la langue aſſez ſouple pour entonner les notes, tantot plus fortement, tantot plus mollement, ſelon que leur nature le demande, ce qui ſe peut effectuer par la facilité à retirer la langue du palais, avec plus ou moins de viteſſe, & à pouſſer le vent avec plus ou moins de force.

§. 13.

Dans un appartement entendu où l'air reſonne beaucoup, & où les auditeurs ſe trouvent fort éloignés, on doit en général marquer les notes plus diſtinctement & avec plus de force que dans un petit endroit; ſurtout s'il y a pluſieurs notes d'un même ton: ſans cela il ſembleroit, qu'elles n'étoient pouſſées que de la poitrine.

SEC-

SECTION II.

De l'uſage de la Langue, pour les Syllabes *tiri.*

§. 1.

Cette eſpéce de langue a ſon utilité dans les paſſages d'une médiocre viteſſe: ſur-tout, parce qu'alors les notes les plus vites doivent toujours être jouées avec quelque inégalité, v. Chap. XI. §. 11.

§. 2.

J'ai fait voir dans la Section précédente, de quelle maniére la ſyllabe *ti* s'exprime, à laquelle ſe joint ici la ſyllabe *ri.* Il faut s'appliquer à prononcer très fortement & diſtinctement la lettre *r.* Cela fait à l'oreille le même effet que lors qu'on ſe ſert de *di*, en jouant de la ſimple langue: quoique il ne paroiſſe pas ainſi à celui qui joue.

§. 3.

Pour les notes avec des points, ce *tiri* eſt indiſpenſablement néceſſaire; car il exprime les notes pointées avec beaucoup plus de force & de vivacité, qu'on ne ſauroit faire en ſe ſervant de la langue de toutes autres façons.

§. 4.

Dans ce mot de *tiri* l'accent ſe trouve ſur la derniére ſyllabe; le *ti* eſt court & le *ri* long. Le *ri* s'employe donc toujours à la note qui fait le tems bon ou principal, & le *ti* à la note qui fait le tems faux, mauvais ou moins principal. Ainſi de quatre Double croches le *ri* appartient toujours à la premiére & à la troiſiéme, & le *ti* à la ſeconde & à la quatriéme note.

§. 5.

Mais comme on ne peut jamais commencer par *ri*, il faut entonner les deux premieres notes par *ti.* Pour les autres notes de cette ſorte on continue toujours avec *tiri*, juſqu'à ce qu'on remarque quelque changement dans les notes, ou qu'on rencontre une Pauſe. Les exemples montreront, comment on doit exprimer avec la lan-

gue ces ſortes de notes, v. Tab III. Fig. 10. 11. & 12. Si à la place de la premiére note, on trouve une Pauſe, comme on peut voir par le dernier exemple, on continue le *tiri.* Mais comme les points ceſſent ici à la deuxiéme Noire, & que les deux Triple croches E (*mi*), F (*fa*), appartiennent au lever: chaque note aura *ti.* Le ſuivant ton G (*ſol*) qui eſt au frapper, a *ri;* & parce qu'il n'a point de point auprès de lui, & eſt par conſéquent égal au ton ſuivant F (*fa*), la note qui ſuit avec le point, aura *ti* au lieu de *ri.*

§. 6.

Il en eſt de même dans le Triple, v. Tab. III. Fig. 13 & 14. Si dans les meſures de $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$, la premiére note d'une figure de trois notes eſt ſuivie d'un point, comme cela ſe trouve dans les Giques, les deux premiéres notes auront *ti*, & la derniere *ri*, v. Tab. III. Fig. 15. 16. 17 & 18.

§. 7.

A l'égard des notes non pointées, on peut ſe ſervir de *di* au lieu de *ti.* On a cette liberté dans les paſſages, ne pouvant à cauſe de la viteſſe exprimer le *ti*, qui d'ailleurs ſeroit désagréable à l'oreille, & les notes en deviendroient trop inégales. Cependant la premiére note garde toujours *ti* & les autres *diri.* Lorsqu'après des Double croches on trouve des Croches ſautantes, on ſe ſervira de *ti;* & *di* ſera pour celles, qui vont par degré, v. Fig. 19 & 20.

§. 8.

Que s'il falloit ſi vitement jouer les paſſages qu'on ne pût exprimer le *diri*, il faudroit alors paſſer d'un même coup les deux premiéres ou les deux derniéres notes, v. Fig. 21 & 22. La derniére ſorte, où la premiére & la quatriéme note reçoit *ti* & la troiſiéme *ri*, eſt celle qu'on doit recommander le plus; parce qu'on peut s'en ſervir pour differentes ſortes de paſſages, & pour les notes ſautantes auſſi bien que pour celles qui marchent par degré. En liant la ſeconde des deux notes, la langue ſe repoſe, & peut travailler d'autant plus longtems ſans ſe fatiguer: au contraire en continuant toujours par le *diri*, elle ſe fatigue, & ne peut plus aller aſſez vite: voyez à cet égard les exemples dans la Table III. Fig. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29.

§. 9.

La premiére ſorte, Fig. 29. eſt la plus commode pour la viteſſe dans le Triple. Cependant en général on doit ſe régler aux notes

ſautan-

ſautantes. Lors qu'une note eſt ſuivie de deux autres, qui ſont plus vites, on peut exprimer les deux premiéres par *di* & la troiſiéme par *ri*. Il en eſt de même de trois Croches égales ou de Triolets, v. Tab. III. Fig. 30. 31. 32. 33 & 34.

SECTION III.

De l'uſage de la Langue pour le mot: *did'll*, ou la *Double langue*.

§. 1.

La Double langue n'eſt qne pour les notes qui demandent la plus grande viteſſe. Plus il eſt aiſé de l'enſeigner par les diſcours, lorsqu'on peut y ajouter le ſecours de la pratique, & la faire comprendre par l'ouïe, plus eſt-il difficile de l'apprendre ſimplement par écrit. Le mot *did'll*, qu'il faut prononcer en ſervant de la Double langue, devroit être compoſé de deux ſyllabes. Mais dans la ſeconde il n'y a point de voyelle: c'eſt pourquoi on ne peut prononcer ni *didel*, ni *dili*; mais *did'll*, mangeant la voyelle qui devroit être dans la ſeconde ſyllabe. Mais ce *d'll* ne peut être exprimé avec la pointe de la langue, comme le *di*.

§. 2.

J'ai montré dans la premiére Section de ce Chapitre, de quelle maniére on doit faire le *di*. Je m'y rapporte donc ici. Si l'on veut prononcer le *did'll*, il faut auparavant dire *di*: & dans le tems qu'on donnera du bout de la langue en devant contre le palais, il faut auſſitôt retirer le milieu de la langue des deux cotés, un peu en deſſous du palais; afin que le vent puiſſe ſortir de deux cotés en travers entre les dents. C'eſt donc en la retirant, que ſe forme le coup de la ſeconde ſyllabe *d'll*; laquelle on ne ſauroit pourtant jamais prononcer ſeule, ſans avoir fait précéder celle de *di*. On prononcera pluſieurs fois de ſuite avec viteſſe ce *did'll*; & l'on compren-

dra plus facilement par l'ouïe, quel doit en être le ſon, que je ne pourrois l'exprimer par écrit.

§. 3.

Pour l'uſage, le *did'll* eſt préciſement l'oppoſite du *tiri*. Car comme dans *tiri* l'accent ſe trouve ſur la ſeconde ſyllabe; dans *did'll* il ſe met ſur la premiére, & c'eſt toujours la note du tems bon.

§. 4.

Pour s'exercer dans l'expreſſion du *did'll*, il eſt néceſſaire, de jouer au commencement pluſieurs notes dans un même ton, ſans aucun mouvement des doigts, & cela au milieu de l'echelle de la Flute; car cette ſorte de langue paroit au commencement être un peu contraire au ton & à l'embouchure. Dabord on peut ſe ſervir de pareilles notes & prononcer le *did'll*, comme on voit Tab. IV. Fig. 1. On doit exercer cet exemple jusqu'à ce qu'on puiſſe le faire diſtinctement par tous les tons. Enſuite on pourra y ajouter quelques autres notes, v. Tab. IV. Fig. 2. Et après s'y être ſuffiſamment appliqué, on prendra pluſieurs notes par degré, v. Fig. 3. 4. 5 & 6.

§. 5.

Il faut ici avoir ſoin d'éviter un inconvénient, qui ſe trouve pour l'ordinaire au commencement. C'eſt de ne pas mouvoir la langue plus vite que les doigts. Il faut plutôt s'appliquer à s'arrêter toujours un peu ſur la note avec le *di*, & ſe dépecher ſur la ſeconde avec le *d'll*. Car en retirant vite la langue, on donne plus de force au *d'll*.

§. 6.

Je ne doute pas, que les exemples que je viens de rapporter ne ſuffiſſent pour apprendre cette langue. Nous allons montrer dans les exemples ſuivans, comment on peut s'en ſervir pour toutes ſortes de paſſages.

§. 7.

Lorsque les paſſages ſont compoſés des notes de même valeur, & qu'ils ne contiennent pas de grands ſauts; la premiére note garde toujours *di* au frapper, & la ſeconde *d'll*, & ainſi du reſte, comme on le voit par Fig. 7.

§. 8.

Si à la place de la premiére note il y a une Pauſe, il faut donner *ti* aux deux premiéres notes qui la ſuivent. Les autres reçoivent *di*, v. F. 8.

§. 9.

§. 9.

Si les deux premiéres notes ſont ſur une même place, on entonne les trois premiéres par *ti*; mais ſi ce ſont les deux derniéres, la troiſiéme reçoit *di*, & la quatriéme *ti*, v. Fig. 9 & 10.

§. 10.

Lorsque la derniére note fait un ſaut en haut, on peut la donner par *ti*, v. Fig. 11.

§. 11.

Lorsque la premiére des notes vites eſt liée à une autre note longue qui la précéde, ou ſi à ſa place il y a un point; on doit l'exprimer en la pouſſant de la poitrine & dire *hi*, au lieu de *di*, v. Fig. 12 & 13. Cependant on peut auſſi entonner les deux notes après le point par *ti*, v. Fig. 14.

§. 12.

Dans les exemples ſuivans, je tacherai de rapporter ce qui eſt le plus néceſſaire pour les paſſages, qui demandent du changement dans les langues. Mais comme il eſt impoſſible de mettre ici tous les paſſages qui peuvent ſe rencontrer, je laiſſe à chacun le ſoin de faire par lui-même des réflexions à l'égard des autres paſſages.

§. 13.

On verra par les exemples rapportés Tab. IV. Fig 15-25. & T. V. Fig. 1-11. qu'il faut changer de langue à l'occaſion de grands ſauts ſoit en haut ou en bas, des pauſes, & lorsque deux notes ſe trouvent ſur un même ton, où il faut repeter le *ti*.

§. 14.

Il faut remarquer, que lorsque il y a trois notes égales, ſoit qu'elles ſoient des Triolets, ou que l'on joue dans la meſure de ſix huit, ou dans quelqu'une des meſures qui lui reſſemblent, on doit donner aux deux premiéres notes le *did'll*, & à la troiſiéme le *di*, quelques que puiſſent être les intervalles, v. Tab. V. Fig. 12 & 13. Mais ſi la ſeconde note fait un grand ſaut en bas, la premiére reçoit *di*, & les deux derniéres *did'll*, v. Fig. 14. Lorsqu'à la place de la premiére note, on trouve une Pauſe, les deux notes ſuivantes reçoivent *dd'll*, v. Fig. 15.

§. 15.

Il faut toujours appuyer un peu ſur la premiére note de chaque Figure, ſoit qu'elle ſoit compoſée de trois, de quatre, ou de ſix notes

tes, pour tenir la langue dans un égal mouvement avec les doigts, afin que chaque note reçoive le tems qui lui convient.

§. 16.

Les notes vites dont quatre ou plus ſont d'un même ton, doivent ſervir de preuve, pour voir ſi l'on eſt bien exercé dans la double langue, c. à. d. ſi l'on entonne la ſeconde note avec la même force que la premiére. Si l'on y manque encore, on ne pourra auſſi pas exprimer les paſſages roulants avec tout le brillant & toute la vivacité néceſſaire.

SUPPLEMENT
AU CHAPITRE VI.

Quelques remarques pour l'uſage du Hautbois & du Baſſon.

§. 1.

Comme le Hautbois & le Baſſon ont à certains égards pluſieurs qualités communes avec la Flute Traverſiére, ſi l'on en excepte l'ordre des doigts & de l'embouchure; ceux qui s'apliquent à l'un de ces inſtrumens, peuvent profiter non ſeulement des inſtructions qu'on a données pour l'uſage des deux ſortes de coups de langue par *ti* & *tiri*; mais auſſi en général de toutes celles qu'on donne pour la Flute, dès qu'elles n'ont pas pour but l'ordre des doigts ou l'embouchure.

§. 2.

Il faut ſeulement remarquer à l'égard du coup de langue par *ti*, qu'au lieu de courber la pointe de la langue, & de la preſſer en haut au palais, comme cela ſe fait à la Flute, il faut étendre toute droite la langue, parce que l'on prend l'anche entre les lévres. On ferme l'ouverture de l'anche avec la pointe de la langue, pour retenir ou tendre le vent; mais le coup de langue ſe fait de même que ſur la Flute, en retirant la langue.

§. 3.

§. 3.

Le Baſſon a encore cet avantage ſur le Hautbois, qu'il peut ſe ſervir, auſſi bien que les joueurs de Flute, de la Double langue *dict.* Il faut ſeulement remarquer qu'on ne peut couler ſur le Baſſon, comme ſur la Flute, d'un même coup de langue des ſauts fort éloignés de bas en haut; excepté ceux qui ne ſont pas au deſſous du C ſans ligne, (*ut de la ſeconde Octave du Clavecin*). Il faut au contraire pouſſer par un coup de langue, chaque ton qui ſaute de l'Octave la plus baſſe en haut. Dans la ſeconde Octave, c'eſt à dire, depuis le D ſans ligne (*re ſecond du Clavecin*), on peut à la vérité couler quelques notes qui ſautent; mais il ne faut pas qu'elles ſoient au deſſus de l'A ſans ligne (*la ſecond du Clavecin*); bien qu'à la vérité cela ſe puiſſe faire à l'aide d'une excellente anche, & d'une embouchure très ferme.

§. 4.

A l'égard du ſon ſur ces deux inſtrumens, beaucoup dépend de la bonté de l'anche, ſavoir, que le bois en ſoit bon & mûr; qu'elle ait toute la concavité néceſſaire; qu'elle ne ſoit ni trop large, ni trop étroite, ni trop longue, ni trop courte; & qu'en la raclant elle n'ait été trop amincie, ni laiſſée trop épaiſſe. Si l'anche eſt par devant trop large ou trop longue, les hauts tons deviennent trop bas, à proportion des bas tons; & ſi elle eſt trop étroite ou trop courte, les tons en ſeront trop hauts. Mais quoiqu'on ait bien obſervé tout cela, les lévres & la façon de mettre l'anche entr'elles, ſont encore toujours de plus grande importance. Il ne faut mordre les lévres ni trop ni trop peu; au premier cas, le ton en devient obſcur, & au ſecond il eſt trop bruyant & n'a aucune douceur.

§. 6.

Pluſieurs Muſiciens, ſur tout entre les joueurs de Baſſon, ont la maniére de tenir l'anche de travers entre les lévres, pour exprimer plus facilement les hauts tons. Cela fait que non ſeulement le ton devient mauvais & ſiflant, mais auſſi qu'on entend ſouvent de loin le ſiflement désagréable du vent qui paſſe à coté de l'anche. Il vaut mieux tenir l'anche tout droit entre les lévres, pour faire ſortir de l'inſtrument un ton ſoutenu & agréable.

§. 6.

Pour ce qui regarde la maniére de tenir ces deux inſtrumens, il faut avoir ſoin de tenir le corps dans une attitude convenable & naturelle.

turelle. Les bras doivent être éloignés du corps & un peu étendus par devant, afin de n'être pas obligés de baiſſer la tête, ce qui ſerreroit le goſier, & empêcheroit de prendre haleine. Dans un Orcheſtre le Hautbois doit tenir ſon inſtrument auſſi elevé qu'il lui eſt poſſible; en le fourrant ſous le pupitre, les tons perdent de leur force.

CHAPITRE VII.

Où l'on fait voir, dans quel endroit il faut reprendre haleine, en jouant de la Flute.

§. 1.

Savoir prendre haleine à tems, eſt une choſe très néceſſaire pour les inſtrumens à vent, de même que pour le chant. Toutefois on remarque chez un grand nombre de perſonnes qu'elles y manquent, & c'eſt par-là que ſouvent les mélodies les plus ſuivies ſe trouvent interompuës; que la compoſition devient défectueuſe; & qu'enfin l'oreille ſe trouve privée d'une partie de ſon plaiſir. Lorsqu'on ſépare quelques notes qui appartiennent enſemble, c'eſt comme ſi dans la lecture l'on vouloit repréndre haleine avant que le ſens ſoit fini, ou même au milieu d'un mot de deux ou trois ſyllabes. Ceci n'arrive pas facilement dans la lecture; mais la faute dont je viens de parler, ſe commet d'autant plus ſouvent par les joueurs d'inſtrumens.

§. 2.

Mais comme il n'eſt pas toujours poſſible, de jouer d'une haleine tout ce qui appartient enſemble, ſoit parceque la compoſition n'eſt pas toujours faite avec la prudence qu'il faut obſerver à cet égard, ſoit parce que celui qui joue, n'a pas aſſez de capacité pour ménager ſon haleine; je rapporterai ici quelques exemples, par leſquels on pourra voir à quels endroits il eſt le plus convenable de reprendre haleine. On en pourra tirer dans la ſuite des régles générales.

§. 3.

§. 3.

Les notes fort vites, quoique d'une même valeur, doivent être jouées avec quelqu'inégalité; comme on le montre plus au long dans le Chapitre XI. §. 12. auquel on pourra recourir. De là découle la régle, qu'il faut prendre haleine entre une note longue & une courte. Jamais cela ne doit ſe faire après une petite note, & encore moins après la derniére note de la meſure. Car on aura beau l'entonner avec toute la brieveté poſſible, elle deviendra toujours longue en y reprenant haleine. Cependant on doit faire une exception pour les Triolets, lorsqu'ils montent ou deſcendent par dégré, & qu'il faut les jouer fort vîte. Il y eſt ſouvent de la néceſſité, de reprendre haleine après la derniére note de la meſure. Mais pourvu qu'il s'y trouve ſeulement un intervalle d'une Tierce, &c. on pourra le faire entre cet intervalle.

§. 4.

Lorsqu'une piéce commence au lever de la meſure, ſoit que la premiére note ſoit la ſeule dans cette meſure, ou qu'elle ſe trouve encore précedée d'une pauſe au frapper; lorsqu'il y a eu une cadence, ou qu'il y a toute une nouvelle penſée: il faut alors reprendre haleine, à la repriſe du ſujet, ou au commencement de la nouvelle penſée; pour que la fin de ce qui précéde, & le commencement de ce qui ſuit, ſoit bien ſeparé & diſtinguée l'un de l'autre.

§. 5.

Lorsqu'on a à ſoutenir une note d'une ou de pluſieurs meſures, on peut prendre haleine avant cette note, quand même elle ſeroit précédée d'une note courte. Si elle ſe trouve liée à une Croche, & qu'enſuite viennent deux Double croches, & derechef une note liée, v. Tab. V. Fig. 16. on peut faire de la premiére Croche deux Double croches, bien entendu pourtant ſur le même ton, v. Tab. V. Fig. 17. & prendre haleine entr'elles. On en peut uſer de même en cas de beſoin, à l'égard de toutes les notes liées (liaiſons), qu'elles ſoient Noires, Croches ou Doubles croches. Mais ſi après cette liaiſon avec la demi note, il n'en ſuit plus aucune autre, v. Fig. 18. on pourra reprendre haleine après la note qui eſt liée à la longue note, ſans avoir beſoin de la partager en deux notes.

§. 6.

Pour jouer de longs paſſages, il eſt néceſſaire, que l'on ſe pourvoye peu à peu d'une bonne portion d'haleine. Pour cet effet il faut bien dilater la gorge & la poitrine, hauſſer les épaules, & tacher de retenir autant qu'il eſt poſſible l'haleine dans la poitrine, & ſoufler alors avec beaucoup de ménagement. Cependant ſi l'on ſe trouve en néceſſité de reprendre haleine entre des notes vites, il faut faire fort courte la note, après laquelle cela doit arriver, & ne retirer vitement l'haleine que jusqu'au goſier, & précipiter un peu les deux ou trois notes ſuivantes, afin que la meſure n'en ſouffre point, & qu'on ne perde aucune note. Si l'on prévoit n'être pas en état de jouer un paſſage d'une ſeule haleine, on fait bien de ne pas attendre l'extrémité; il faut alors prendre haleine à tems & avec tranquilité. Car plus on prend haleine avec viteſſe, plus cela eſt incommode & devient inutile.

§. 7.

On pourra facilement voir par les exemples ſuivans, depuis la Fig. 19. jusqu'à la fin de la Tab. V. auxquelles notes on peut le plus convenablement prendre haleine. Ce ſont toujours celles, ſur leſquelles ſe trouve un trait. Il s'entend pourtant de ſoi-même, qu'il ne faut pas abſolument prendre haleine toutes les fois qu'on rencontre de telles notes, mais ſeulement lorsque la néceſſité le veut.

§. 8.

Quoique donc cela puiſſe ſe faire à la premiére, ſeconde, troiſiéme & derniére Noire de chaque meſure; il vaut pourtant mieux le faire à la premiére Noire, & ſurtout après la premiére note; à moins que les quatres premiéres notes ne formaſſent des dégrés, & les autres des ſauts. Car on ne peut jamais le faire plus convenablement qu'aux grands intervalles.

§. 9.

En exerçant bien les exemples depuis la Fig. 16. Tab. V. on apprendra à reprendre l'haleine aux endroits convenables, & on ſe trouvera avec le tems capable, de ſe tirer d'affaire à tous les paſſages que l'on pourra rencontrer.

§. 10.

Si la place le permettoit, cette matiére qui regarde la reſpiration, mériteroit bien d'être éclaircie encore par plus d'exemples, d'autant

d'autant plus que les Chanteurs & les Joueurs d'inſtrumens à vent commettent à cet égard des fautes en très grand nombre. Mais qui pourroit déterminer tous les cas, où l'on ne peut pas ſoutenir d'une même haleine, tout ce qui devroit l'être? Les cauſes en ſont ſi differentes, que le plus ſouvent on ne ſauroit bien dire, ſi c'eſt le Compoſiteur, ou le Joueur, ou l'endroit où l'on joue & chante; ou ſi c'eſt la crainte qu'on a de manquer, qui cauſe naturellement des oppreſſions de la poitrine, qui font qu'on ne prend pas toujours l'haleine convenablement. Ce qu'il y a de ſûr, c'eſt que lorsqu'on chante ou joue quelque choſe tout ſeul, on peut faire d'une même haleine deux fois ou du moins une fois autant, que lorsqu'on chante ou joue en préſence de beaucoup d'auditeurs, où il faut par conſéquent ſe prévaloir de tous les avantages, qu'offre la connoiſſance de l'art de l'exécution. Il faut s'appliquer à bien pénétrer & comprendre ce qui fait un ſens muſical, & ce qu'il faut joindre enſemble. Il faut éviter avec le même ſoin de ſéparer ce qui appartient enſemble, qu'il en faut avoir pour ne pas enchainer ce qui fait plus d'un ſens, & qui par conſéquent doit être ſéparé. Car c'eſt de-là que dépend une partie de la vraie expreſſion. Les Chanteurs & les Joueurs d'inſtrumens à vent, qui ne ſont pas capables de pénétrer le ſens du Compoſiteur, (& le nombre en eſt aſſez grand), ſont à cet égard toujours en danger de commettre des fautes, & de découvrir leur peu d'habileté. Les Joueurs d'inſtrumens à cordes ſont à cet égard en grand avantage. Il leur ſuffit, d'acquerir la connoiſſance dont nous avons parlé ci-haut, & de ne pas ſe laiſſer corrompre par les mauvais exemples de ceux qui lient tout enſemble ſans diſtinction & d'une maniére, qui rend leur expreſſion égale à celle d'une vielle.

CHAPITRE VIII.

Des Ports de voix, & des autres petits Agrémens eſſentiels.

§. 1.

Les Ports de voix (en Italien Appoggiature), ſont non ſeulement des ornemens, mais auſſi une choſe très néceſſaire. Sans eux le Chant ſeroit ſouvent fort ſec & fort ſimple. Pour qu'une mélodie ait un air galant, il faut qu'elle ait toujours plus de Conſonnances que de Diſſonnances. Cependant quand il y a pluſieurs Conſonnances qui ſe ſuivent, & qu'après quelques notes vites il en vient un longue Conſonnance, l'oreille peut facilement en être fatiguée. Les Diſſonnances doivent donc quelquefois l'exciter & la reveiller. C'eſt à quoi les Ports de voix peuvent beaucoup contribuer; parce qu'ils ſe changent en Quartes & Septiémes, lorsqu'ils ſont devant la Tierce ou la Sixte à compter du ton principal, & ſont ſauvés par la note ſuivante.

§. 2.

On les marque par de petites notes poſtiches, pour ne les pas confondre avec les notes ordinaires, & ils reçoivent leur valeur des notes devant leſquelles ils ſe trouvent. Il n'importe pas beaucoup, qu'ils ayent plus d'une croche, ou qu'ils n'en ayent aucune. Cependant pour l'ordinaire on ne leur donne qu'une croche. Et on ne ſe ſert de ceux à deux croches que devant les notes, auxquelles on ne peut rien oter de leur valeur; p. e. devant deux ou pluſieurs notes longues, ſoit qu'elles ſoient des Noires ou des Blanches, ſi elles ſont d'un même ton, v. Tab. VI. Fig. 25. On exprime fort brievement ces petites notes à Double croche, de toute façon qu'il faille les prendre, d'en bas ou d'en haut; & on les entonne au frapper à la place des notes principales, &c.

§. 3.

§. 3.

Les Ports de voix sont un retardement de la note précédente. On peut donc les prendre d'en haut ou d'en bas, suivant la note qui précéde, v. Tab. VI. Fig. 1 & 2. Lorsque la note qui précéde, est un ou deux dégrés plus haut que la suivante, devant laquelle se trouve le port de voix: on doit prendre celui-ci d'en haut, v. Tab. VI. Fig. 3. Mais si celle qui précéde est plus basse que la suivante; on doit le prendre d'en bas, v. Fig. 4. & il est le plus souvent la Neuviéme qui se sauve en la Tierce, ou la Quarte qui se sauve en la Quinte par en haut.

§. 4.

La langue doit mollement entonner les Ports de voix, les faire enfler si le tems le permet, & y couler un peu plus foiblement la note suivante. Cette sorte d'agrément se nomme *Accents* & vient des Italiens.

§. 5.

Il y a deux sortes de ports de voix. Les uns doivent être entonnés, comme des notes bonnes, ou au frapper; les autres comme des notes mauvaises, ou au lever de la mesure. On pourroit nommer les premiers *frappants*, & les autres des Ports de voix *passagers*.

§. 6.

Le Ports de voix passagers se trouvent, lorsque plusieurs notes de même valeur descendent par des sauts de Tierce, v. Tab. IV. F. 5. On les exprime dans l'execution comme on peut voir Fig. 6. Il faut soutenir les points, & donner un coup de langue sur les notes où commence l'arc, c. a. d. sur la seconde, la quatriéme & la sixiéme note. Il ne faut pas confondre cette sorte avec les notes, où il y a un point après la seconde, & qui expriment presque la même mélodie, v. Fig. 7. Dans cette figure la seconde, la quatriéme, & les suivantes courtes notes viennent au frapper de la mesure, comme des Dissonnances contre la Basse; aussi les exprime-t-on avec hardiesse & vivacité. Au contraire les Ports de voix dont il s'agit ici, demandent une expression flatteuse. Si l'on vouloit donc allonger la petite note Fig. 5. & qu'on voulut la donner par un coup de langue dans le tems de la note principale qui suit, cela changeroit tout à fait le chant, & étant tel qu'il est exprimé Fig. 8. cela seroit tout opposé à la maniére Françoise de jouer d'où viennent ces Ports de voix, & contrai-

contraire à la penſée de leurs inventeurs, qui ont à cet égard obtenus un applaudiſſement général. Souvent il y a deux ports de voix devant une note, dont le premier eſt marqué par une petite note, & le ſecond par une note qui ſe compte avec dans la meſure, comme cela ſe rencontre aux Pauſes, v. Fig. 9. Alors on exprime par un petit coup de langue la petite note, on la compte dans le tems & de la note précédente au lever. Il faut jouer les notes de la Fig. 9. comme elles ſont exprimées à la Fig. 10.

§. 7.

Les Ports de voix frappants, ou tels qu'ils viennent en frappant la meſure, ſe rencontrent devant une note longue au frapper, laquelle ſuit une courte au lever, v. Tab. VI. Fig. 11. Il y faut ſoutenir le Port de voix la moitié de la ſuivante note principale, & on joue comme on voit Fig. 12.

§. 8.

Si le Port de voix doit faire l'ornement d'une note pointée, celle-ci ſe partage en trois parties, dont le port de voix reçoit deux, & la note même n'en reçoit qu'une, ſavoir, autant que vaut le point. Ainſi les notes Fig. 13. doivent être jouées comme il eſt marqué Fig. 14. Ces régles, de même que celles du §. précédent ſont générales; de quelque ſorte que ſoient les notes, & que les ports de voix ſoient plus haut ou plus bas que les notes qui les ſuivent.

§. 9.

Lorsque dans la Meſure de Six-quatre ou de Six-huit, deux notes ſe trouvent liées enſemble, & que la premiére ait après elle un point, comme cela arrive dans les Giques: on doit ſoutenir les ports de voix, autant que vaut la premiére note avec le point, v. Tab. 15 & 17. On les joue comme Fig. 16 & 18. & s'éloigne par conſéquent de la régle précédente. Il faut regarder ces ſortes de Meſure par rapport à ces ports de voix, comme des Meſures égales, & non comme des Meſures inégales.

§. 10.

Lorsqu'il y a des tremblemens ſur des notes, qui à l'égard du ton principal forment des diſſonnances, que ce ſoit la Quarte ſuperfluë, ou la fauſſe Quinte, ou la Septiéme, ou la Seconde, v. Fig. 19. 20. 21. 22. on doit faire fort court tous ces ports de voix devant les tremblemens, pour ne pas changer les diſſonnances en conſonnances. p. e.

Si

Si l'on faisoit durer le port de voix de la Fig. 21. la moitié aussi longtems que le Gis (*sol dieſe*) qui suit avec le tremblement; on entendroit au lieu de la Septiéme F (*fa*) contre Gis (*sol dieſe*), la Sixte F (*fa*) contre A (*la*), & par conséquent on n'entendroit plus aucune dissonnance; ce qu'il faut éviter autant qu'il est possible, pour ne pas gater la beauté & l'agrément de l'harmonie.

§. 11.

Lorsque devant une note il y a un port de voix, & après elle une pause; on donne, à moins qu'il ne faille absolument prendre halcine, au port de voix le tems de la note, & à la note le tems de la pause. Les trois sortes de notes de la Fig. 23. se jouent, comme il est exprimé Fig. 24.

§. 12.

Ce n'est pas assez, de savoir jouer les ports de voix selon leur nature & difference, lorsqu'ils sont marqués; il faut aussi savoir les mettre convenablement, lorsqu'ils ne sont pas écrits. Voici une régle, dont on peut se servir pour l'apprendre. Lorsqu'après une ou plusieurs courtes notes au frapper ou au lever de la mesure, vient une longue note, & qu'elle reste dans l'harmonie consonnante; il faut mettre un port de voix devant la longue note, pour entretenir toujours le chant agréable; la note précédente montrera, s'il faut prendre le port de voix d'en haut ou d'en bas.

§. 13.

Le petit exemple, Fig. 26. comprend la plupart des ports de voix. Pour se convaincre de leur néceſſité & de l'excellent effet qu'ils produisent, il n'y a qu'à jouer cet exemple avec les ports de voix qui s'y trouvent, & à les omettre ensuite; alors on verra distinctement la difference du goût. On pourra aussi voir par cet exemple, que les ports de voix se mettent le plus souvent devant les notes qui sont ou suivies ou précedées de notes plus vites, & qu'il faut aussi des ports de voix à la plupart des tremblemens.

§. 14.

Des ports de voix viennent encore quelques autres petits agrémens, qui sont le *Demi tremblement*, v. Tab. VI. Fig. 27 & 28. le *Pincé*, v. Fig. 29 & 30. & le *Doublé*, v. Fig. 31, dont les François se servent pour donner du brillant à une piéce. Les Demi tremblemens

ſont de deux ſortes, v. Fig. 27 & 28. & peuvent être ajoutés aux ports de voix d'en haut, à la place des accents ſimples. Les Pincés ſont pareillement de deux ſortes; ils peuvent, auſſi bien que les Doublés, être joints aux ports de voix par en bas.

§. 15.

Pour donner de la vivacité & du brillant aux notes, on peut auſſi employer les Battemens, v. Fig. 32 & 33. ſavoir aux notes après un ſaut, lorsqu'on ne peut ſe ſervir des ports de voix. La premiére ſorte de Battemens ſe fait ſur la Flute par un coup de doigt & de la langue en même tems, & on peut s'en ſervir pour les notes vites, de même que pour les lentes. Mais la derniére eſpecè convient mieux pour les notes un peu lentes, que pour les vites. Il faut pourtant que les Triple croches ſoient jouées dans la derniere viteſſe, & que pour cette raiſon les doigts ne ſe levent pas fort haut.

§. 16.

Les agrémens dont nous venons de parler dans les §. 14 & 15. ſont propres, ſelon la qualité de la piéce, pour exciter la joye & la gayeté; mais les ſimples ports de voix ſont pour la tendreſſe & la triſteſſe. Or comme la fin de la Muſiqué eſt, de tantôt exciter les paſſions & tantôt les appaiſer; on reconnoit par-là l'utilité & la néceſſité de ces agrémens dans le chant ſimple & naturel.

§. 17.

Si l'on veut mêler les agrémens du §. 14 & 15. avec les ports de voix, & s'en ſervir après eux dans l'exemple de la Table VI. Fig. 26. on peut le faire aux notes, au deſſus desquelles il y a une lettre, de la maniére que nous allons l'enſeigner. L'agrément de la Fig. 27. peut être employé aux notes qui ſe trouvent deſſous (c) (d) (f) (i) & (n). Celui de la Fig. 28. convient à la note deſſous (k); celui de la Fig. 29. aux notes deſſous (g) & (m). Celui de la Fig. 30. doit être appliqué à la note deſſous (e); mais celui de la Fig. 31. à la note deſſous (b). Celui de la Fig. 32. peut être joint aux notes deſſous (a) & (l); & celui de la Fig. 33. à la note deſſous (h). Il ne ſera pas néceſſaire de dire ici, qu'à chaque endroit les agrémens doivent être faits ſur les tons, que les ports de voix indiquent.

§. 18.

Ce mélange des ſimples ports de voix avec les petits agrémens ou propretés Françoiſes, ſera connoitre que moyennant les derniéres

le

le chant devient beaucoup plus vif & plus brillant, que si on les négligeoit. Cependant il faut en user avec jugement, & c'est de là que dépend une considérable partie de la bonne expression.

§. 19.

Il y en a beaucoup, qui font un très mauvais usage aussi bien de tous les agrémens arbitraires, que des ports de voix & autres agrémens essentiels. Pourvu que le tems & leurs doigts le permettent, ils ne laissent échapper aucune note, sans y ajouter quelque chose. Ils affoiblissent le chant par de trop fréquens ports de voix & accents, ou ils le rendent trop bigarré par une surabondance de toute sorte de tremblemens, de mordants, doublés, battemens, &c. Souvent ils s'en servent pour des notes, où une oreille qui n'est faite qu'à demi à la Musique, comprend dabord, qu'ils n'y conviennent point. S'il arrive qu'un Chanteur célébre fait les ports de voix d'une maniére qui surpasse le commun en agrément: aussitôt la moitié des Chanteurs de sa nation commencent à gémir, & à oter par leur désagréables plaintes tout le feu jusqu'aux piéces les plus vives, croyant par-là égaler ou même surpasser en mérite ce grand Chanteur. Il est vrai que les ornemens dont nous avons parlé, sont essentiellement nécessaires à une bonne expression. Toutefois il faut s'en servir avec modération, ne devant jamais faire des excès en ce qui est bon. Les mets les plus exquis & les plus délicats excitent le dégout, lorsqu'il faut les prendre trop souvent. Il en est de même des agrémens dans la Musique, quand on s'en sert avec profusion, & qu'on cherche d'en accabler l'oreille. Un chant majestueux & vif devient bas & simple par un mauvais usage des ports de voix; & une mélodie triste & tendre devient gaïe & brusque par de trop fréquens tremblemens & par une surabondance d'autres agrémens; les pensées du Compositeur en sont dans l'un & l'autre cas gatées. De même que les agrémens rendent une piéce meilleure, quand on les employe à propos, ils peuvent aussi la rendre mauvaise, quand on s'en sert mal à propos. Ceux qui souhaitent fort d'acquerir le bon gout, & ne le possédent pas encore, tombent le plus facilement dans cette mépriſe. Faute de sentiment délicat, ils ne savent pas traiter comme il faut la simple mélodie; ils s'ennuyent, pour ainsi dire, de la noble simplicité. Voulant donc éviter de pareilles fautes, il faut s'appliquer de bonne heure, à ne chanter ou jouer d'une maniére ni

trop ſimple ni trop bigarrée, & à mêler toujours le ſimple avec le brillant. Il faut ſe ſervir des petits ornemens, comme on ſe ſert des épices dans les mets, & prendre pour régle le ſentiment qui domine à chaque endroit: alors on en fera nullepart ni trop ni trop peu, & on ne changera jamais une paſſion en une autre.

CHAPITRE IX.

DES TREMBLEMENS.

§. 1.

Les Tremblemens relevent infiniment l'exécution de la Muſique, lui donnent un grand éclat, & y ſont ainſi que les ports de voix indiſpenſablement néceſſaires. Fut-il qu'un joueur d'inſtrument ou un chanteur eut toute la capacité qu'exige le bon goût pour exprimer une piéce; s'il ne ſait faire de bons tremblemens, il ne ſera jamais qu'imparfait dans ſon art. La nature donne ici à l'un, ce que l'autre ne ſauroit acquerir que par beaucoup d'application. L'un pourra faire les tremblemens avec tous les doigts; un autre ne le pourra qu'avec quelques uns; & à un troiſiéme les tremblemens ſeront toute ſa vie une pierre d'achopement. Il eſt à croire, que cela vient plutôt de la conſtruction des nerfs que de notre volonté. On peut pourtant ſe corriger beaucoup par l'application; pourvu qu'on n'attende pas que le tremblement vienne de ſoi-même; & que l'on commence de bonne heure, ſe donnant les peines néceſſaires pour ateindre la perfection dans ce point, lorsque les doigts ſont encore dans leur cru.

§. 2.

On n'a pas beſoin de faire tous les tremblemens avec la même viteſſe. Il faut ſe régler non ſeulement au lieu où l'on joue, mais auſſi à la piéce même que l'on doit jouer. Si le lieu où l'on joue, eſt grand, & qu'il retentiſſe; un tremblement un peu lent fera un meilleur effet qu'un tremblement vite. Car un mouvement des tons trop vite,

vite devient confus par le retentiſſement, & les tremblemens deviennent alors indiſtincts. Si au contraire c'eſt un petit endroit ou une chambre tapiſſée, où les auditeurs ſont fort près; le tremblement vite vaudra mieux que le lent. Outre cela il faut ſavoir diſtinguer, quelle ſorte de piéces on joue, afin de ne pas confondre une choſe avec l'autre, comme cela arrive à bien de gens. Dans les piéces tristes les tremblemens ſe font lentement; mais dans les piéces gaïes ils doivent ſe faire plus vite.

§. 3.

A l'égard de la lenteur & de la viteſſe, il ne faut donner dans aucun excés. Le tremblement tout à fait lent, qui n'eſt en uſage que dans le chant François, vaut auſſi peu que le tremblement tout à fait vite, que les François appellent *chevroté*. Quand même quelques uns des plus grands & de plus renommés chanteurs le feroient de la plus ſéduiſante maniére, il ne faut pas ſe laiſſer impoſer par-là. Et quoiqu'il y en ait, qui regardent ce tremblement chevroté comme un mérite particulier; ils ne conſidérent pas, qu'un tremblement moderé & égal eſt bien plus difficile à apprendre, que celui qui ſe fait avec tant d'indiſtincte viteſſe, lequel doit par conſéquent être plutôt cenſé pour un défaut.

§. 4.

Le tremblement de la Tierce, lorsqu'on entonne la Tierce au lieu du ton qui ſuit immédiatement après la note principale, a été en uſage autrefois, & il ſe trouve encore aujourd'hui des joueurs de Violon & de Hautbois Italiens qui s'en ſervent; mais il ne faut pas l'employer ni pour le chant ni pour les inſtrumens, (ſi ce n'eſt pour la Muſette). Un tremblement ne doit occuper que la place d'un ton ou d'un demi ton, ſelon que le demande le mode & la note dont le tremblement tire ſa ſource.

§. 5.

Pour que les tremblemens ſoient parfaitement beaux, il faut les faire égals, c'eſt à dire, d'une viteſſe égale & moderée en même tems; c'eſt pourquoi il faut ſur les inſtrumens qu'on ne leve pas les doigts pour donner un coup plus haut que pour donner l'autre.

§. 6.

Il ſeroit un peu difficile, de marquer préciſement la juſte viteſſe d'un bon tremblement. J'imagine pourtant, que le mouvement d'un

tremblement *long* qui prépare la fin d'une piéce, ne ſeroit ni trop vite ni trop lent, ſi pendant l'eſpace d'un battement de poux, le doigt ne fait guères plus de quatre mouvemens, & par conſéquent huit de ces notes qui ſe trouvent dans la Tab. VII. Fig. 1. Dans les piéces vites & gaïes les tremblemens courts ſe peuvent faire un peu plus vite, & on peut alors, pendant le tems d'un battement de poux, lever le doigt encore une ou deux fois de plus; bien entendu pourtant, que cela ne trouve lieu qu'à des notes courtes, & lorsqu'il y en a pluſieurs qui ſe ſuivent.

On pourroit encore remarquer en général, par rapport à la viteſſe des tremblemens, qu'elle doit être differente ſelon que les tons ſont haut ou bas. Je prendrai pour régle les quatre Octaves du Clavecin, & je crois que lorsque dans l'Octave à une ligne on fera les tremblemens dans la viteſſe dont nous avons parlé, on peut les faire un peu plus vites dans l'Octave à deux lignes, & d'autant plus lents dans celle ſans ligne, & encore plus lents dans la premiere Octave. Je conclus de là, qu'à l'égard de la voix de l'homme, le Deſſus peut faire le tremblement plus vite que la Haute-Contre; & la Taille & la Baſſe dans la même proportion plus lentement que le Deſſus & la Haute-Contre. Les tremblemens ſur le Violon, la Haute-Contre de Viole, le Violoncello & le grand Violon pourroient être égaux à ceux des quatre voix. Sur la Flute & le Hautbois on pourroit faire les tremblemens auſſi vite que le Deſſus les fait, & la viteſſe des tremblemens ſur le Baſſon pourroit égaler celle des tremblemens de la Taille. Il ſera libre à chacun d'adopter ou de rejetter cette opinion; & quoique ces ſortes de ſubtilités pûſſent être cenſées inutiles par un nombre de mes lecteurs, je ſai que ceux qui ont le gout délicat, le jugement mur, & beaucoup d'experience ne me ſeront pas tout a fait contraires.

§. 7.

Chaque tremblement commence par le port de voix, qui eſt devant ſa note & qui ſe prend ou d'en haut ou d'en bas, comme nous l'avons dit dans le Chapitre précédent. La fin de chaque tremblement conſiſte en deux petites notes, qui ſuivent la note du tremblement & qui ſont jointes dans la même viteſſe, v. Tab. VII. Fig. 2. On leur donne en Allemand un nom qui veut dire le coup d'après. Quelquefois ces deux petites notes ſont écrites, v. Fig. 3. mais lorsqu'il n'y a que la ſimple note, v. Fig. 4. on doit ſousentendre & le port de voix & le coup d'après; parce que ſans cela le tremblement ne ſeroit ni parfait ni aſſez brillant.

§. 8.

§. 8.

Le port de voix du tremblement eſt ſouvent auſſi vite, que les autres notes qui forment le tremblement; p. e. lorsqu'après une pauſe il vient une nouvelle penſée avec un tremblement. D'ailleurs ce port de voix, qu'il ſoit long ou court, doit toujours être entonné par un coup de langue; mais le tremblement & le coup d'après doivent être coulés.

§. 9.

Les notes qui précédent ou les ports de voix du tremblement ſont de deux ſortes, & peuvent être ou des tons entiers ou des demitons. Or en levant le doigt ſur la Flute, cela fait la plupart entendre un ton entier. Il eſt donc néceſſaire qu'on menage l'haleine aux tremblemens qui ne conſiſtent que des demitons; qu'on ne leve pas le doigt fort haut, & qu'on frappe vite; afin qu'il paroiſſe à l'oreille de n'entendre qu'un demiton. Il faut donc bien retenir dans ſa mémoire le ton des ports de voix, & l'entonner avec beaucoup de vent; & dès qu'on veut battre du doigt, il faut moderer le vent & faire en ſorte que le doigt ne quitte presque pas le bois.

§. 10.

Pour donner plus de clarté à ce que je viens de dire, je rapporterai les principales notes avec leurs ports de voix de demitons. Le port de voix F (*fa*) devant E (*mi*), v. Fig. 5. ſe changeroit en Fis (*fa dieſe*), ſi on élévoit trop haut le doigt 5; Dis (*mi b mol*) changeroit en E (*mi*), v. Fig. 6. C. (*ut*) en Cis (*ut dieſe*), v. Fig. 7. B (*ſi b mol*) en H (*ſi*), v. Fig. 8. As (*la b mol*) en A (*la*), v. Fig. 9. A (*la*) en H (*ſi*), v. Fig. 10. ſoit en haut ou en bas. De cette maniére tous les tremblemens qui conſiſtent en demitons ſeroient faux; mais en ſuivant la régle du §. précédent on pourra les faire avec netteté & avec juſteſſe. Cette remarque paroitra peut-être nouvelle à bien des joueurs de Flute. Cependant je la regarde comme très néceſſaire. Sans la netteté des tons l'oreille ne peut être ſatisfaite; & la négligence de la juſte proportion des intervalles eſt le défaut, par lequel les joueurs de Flute ont fait perdre à cet inſtrument ſa réputation chez beaucoup de Muſiciens, qui n'en connoiſſant pas les qualités & les difficultés, s'imaginent qu'on n'en puiſſe jouer avec plus de netteté qu'ils l'ont entendu pour la plupart jusqu'à préſent. C'eſt pour l'inſtruction de ceux qui s'appliquent à une execution nette

ſur

ſur cet inſtrument, que j'ai voulu faire ces remarques, & en s'exerçant eux mêmes ils acquerront encore plus de lumiéres à cet égard.

§. 11.

On pourra voir par les Fig. 22. 23 & 24. de la Tab. VII. avec quel doigt on doit faire ſur la Flute chaque tremblement par toute la Gamme. Les chiffres qui ſe trouvent au deſſous des notes, ſervent à marquer le doigt qu'il faut employer pour frapper. Je ſuppoſe ici qu'avant de paſſer aux tremblemens, on ſache déja avec quels doigts il faut prendre chaque ton, ſuivant la Tab. I.

Pour faire le tremblement D à deux lignes (*re ſecond*), il faut donner un peu d'air avec le doigt 1. Le tremblement en ſera plus clair & plus brillant.

§. 12.

Il y a de certains tremblemens qui ne peuvent être expliqués aſſez clairement par des chiffres. Ainſi je montrerai ici en particulier de quelle maniére on doit les faire. Pour le tremblement ſur le C à deux lignes (*ut premier*) Fig. 11. on doit dabord commencer par le port de voix D (*re*), laiſſer les doigts 2. 3. 5. 6. ſur leurs troux, & faire les tremblemens avec le doigt 4.

Pour le coup d'après on levera tous les doigts enſemble, & fera entendre avec la même viteſſe du tremblement les petite notes H & C (*ſi & ut*), l'une après l'autre. S'il y a devant la petite note un b mol, v. Fig. 12. il faut au port de voix tourner la Flute en dehors, & la retourner pendant le tremblement en dedans, en moderant l'haleine; afin de ne pas faire du demiton un ton entier.

Pour le coup d'après B & C (*ſi b mol & ut*), il faut lever la main droite & le doigt 2; le doigt 3. reſtera en ouvrant & fermant le trou 1; enſuite on fermera 2. & on entendra à la fin C (*ut*) toul ſeul.

Pour le tremblement du C à trois lignes (*ut ſecond*), v. Fig. 13. il faut fermer à moitié le trou 1. mais tout à fait le trou 2 & 3; le trou 7. reſte ouvert; on bat en même tems avec 4 & 5; & 6. fait le coup d'après.

On peut faire ce tremblement encore d'une autre façon: ſavoir, après le port de voix D (*re*) on ferme 4. 5. 6; on bat avec 4 & 5. enſemble, & 1. forme le coup d'après.

Pour le D à trois lignes (*re troiſiéme*) ſans port de voix, v. Fig. 14. on ferme 1. à moitié, 2 & 3. tout à fait; la petite clef reſte ouverte; on bat avec 3. le laiſſant ſur le trou à la fin; & 4 & 5. forment le

coup

coup d'après. On ne peut ſe ſervir de ce tremblement & de celui ſur l'E à trois lignes (*mi troiſiéme*) que dans le cas de néceſſité; parce que ſur la Flute l'un & l'autre ne conſiſte qu'en demitons.

Pour le *Des* à deux lignes (*re b mol ſecond*), v. Fig. 15, on prend premiérement *Es* (*mi b mol*), & la main droite reſte; 1. eſt à moitié ouvert, & 2 & 3. doivent battre en même tems; à la fin on léve tous les doigts, & 1. forme le coup d'après. On en uſe de même pour le tremblement de Cis à deux lignes (*ut dieſe premier*), v. Fig. 16; excepté qu'au lieu de prendre la petite clef, on prend la grande.

En général ces deux tremblemens ne ſe trouvent que rarement, parce qu'ils ſont fort durs, ſurtout le premier. Mais lorsque pendant qu'on fait le tremblement, on éléve un peu le petit doigt, afin que la clef approche un peu plus du trou; le tremblement en devient aſſez facile.

Pour le His à une ligne (*ſi dieſe premier*), v. Fig. 17, on ferme après le port de voix 2. 3. 4. 5. 6. & l'on bat avec 4; à la fin on léve tous ces doigts, & l'on fait avec 1. le coup d'après. Pendant le tremblement on doit moderer l'haleine, afin de ne pas faire entendre D (*re*) au lieu de Cis (*ut dieſe*). Pour le Fis à une ligne (*fa dieſe premier*), v. Fig. 18. on fait le tremblement avec le doigt 3. à cauſe du port de voix de Gis (*ſol dieſe*). On en uſe de même pour l'Octave plus haute.

Mais à l'égard de la Fig. 19. on doit prendre Fis à deux lignes (*fa dieſe ſecond*) avec 1. 2. 3. 5. 6. 8. à cauſe que la note ſuivante E (*mi*) a un dieſe, & 3. doit battre. Dans l'Octave plus baſſe on fait de même, à l'exception de la clef. Cependant on ne s'en ſert que dans l'Adagio; & alors on doit non ſeulement tourner pour le Fis (*fa dieſe*) la Flute en dedans; mais auſſi moderer le vent. Dans l'Allegro on fait ce tremblement, comme il eſt exprimé Fig. 18.

Lorsque le tremblement ſur E à une & ſur celui à deux lignes (*mi premier & ſecond*) ſe tire du Fis (*fa dieſe*), on ne doit pas le faire avec 5. mais avec 4. Comme pourtant ce tremblement, ainſi que celui de Fis (*fa dieſe*), Fig 18. va presque juſque dans la Tierce; il faut le faire fort vite, & pas éléver fort haut les doigts.

Pour le Cis à deux lignes (*ut dieſe premier*), v. Fig. 20. on doit commencer par le port de voix; 4. 5. 6. reſtent; & 2 & 3. battent enſemble. Enſuite on léve tous les doigts, & 1. forme le coup d'après.

Pour le His à deux lignes (*ſi dieſe ſecond*), v. Fig. 21. il faut faire le port de voix Cis (*ut dieſe*) par 2. 3. 4. 7; pour le tremblement on fermera encore 5 & 6. & on peut frapper ou avec 5. ou ce qui revient au même, avec 4 & 5. en même tems; 1. forme le coup d'après; mais alors tous les autres doigts reſtent.

§. 13.

Lorsqu'après un tremblement il ſuit une Cadence, ſoit au milieu ou à la fin de la piéce: on ne peut, après le tremblement avec ſon coup d'après, plus faire de port de voix devant la note finale; ſurtout lorsque la note du tremblement ſe trouve un degré plus haut que la note finale; p. e. ſi l'on faiſoit un tremblement au D à deux lignes (*re ſecond*) pour finir en C (*ut*), & qu'avant cette note finale on fit le port de voix D; cela ſeroit fade, & une telle expreſſion ſeroit fort baſſe. Cette faute n'eſt jamais commiſe par quelqu'un qui a le gout fin dans la Muſique.

CHAPITRE X.

Ce qu'un Commençant doit obſerver, lorsqu'il s'exerce en ſon particulier.

§. 1.

Je l'ai déja dit, & je le repéte encore, qu'un Commençant qui ſe propoſe d'apprendre à jouer de la Flute Traverſiére à fond, ne doit pas ſe contenter des inſtructions que je lui donne ici. Il eſt néceſſaire, qu'il les appuïe des leçons qu'un bon maitre lui pourra donner de bouche. Les régles qu'on donne par écrit, nous montrent bien quelle eſt la voye la plus ſûre pour apprendre une choſe; mais elles ne corrigent pas les fautes qu'on fait ſouvent dans l'exécution, ſurtout au commencement. L'Ecolier même ne s'en apperçoit pas, & ſi le Maitre n'eſt pas éxact à les remarquer continuellement, elles ſe tournent chez le Diſciple en coutume, & deviennent enfin

enfin une ſeconde nature. Alors il coute dans la ſuite bien plus de peine & d'attention pour ſe defaire du mauvais, qu'il n'en coute pour s'accoutumer au bon. Mais lorsque l'Ecolier ſe trouve embarraſſé dans ſon exercice particulier; qu'il n'a pas bien compris ce que ſon Maitre lui a enſeigné, ou même qu'il l'a oublié; & qu'enfin il a le malheur que les principes de ſon Maitre ne ſont pas juſtes: alors il pourra ſe tirer de l'erreur par ces inſtructions, & retrouver le juſte chemin. Dailleurs dans tous les arts qui ne s'apprennent pas par le ſeul entendement, & où les ſens exterieurs & les membres ſont auſſi mis en œuvre, il faut abſolument de l'adreſſe & de la pratique.

§. 2.

Je repeterai donc ici ſuccinctement les principes de tout ce dont j'ai traité plus amplement dans les Chapitres précédens, pour que le lecteur les ait d'autant plus préſents à l'eſprit; & il lui ſera en même tems commode, de les trouver enſemble en abregé.

§. 3.

On ſe ſouviendra de tenir ferme la Flute avec le pouce de la main gauche, & de la preſſer fort contre la bouche. On ſe gardera de laiſſer le petit doigt ſur la clef aux E & F à une & à deux lignes (*mi & fa premiers & ſeconds*), ni laiſſer par négligence l'un ou l'autre doigt de la main droite ſur les troux, aux tons qui ne doivent être touchés que par la main gauche.

Les doigts ne doivent être élevés ni inégalement ni trop haut. Pour ſavoir ſi l'on ſuit cette régle, il n'y a qu'à ſe mettre devant un miroir, lorsqu'on exerce des paſſages où les deux mains ſout occupées tour à tour. Toutefois il ne faut pas non plus tenir les doigts trop près des troux; car les tons en deviendroient trop bas & faux, & le ſon en ſeroit ſifflant.

Il ne faut pas tourner la Flute tantot en dehors, tantot en dedans: car alors les tons ſeroient ou plus bas ou plus hauts qu'ils ne doivent l'être.

Il ne faut pas en jouant pancher la tête par devant; car le trou de l'embouchure ſeroit alors trop couvert, & le vent ne pourroit pas bien monter.

Les bras doivent être un peu éloignés du corps, & élevés en haut.

Il faut prendre garde de ne pas faire avec la tête, le corps ou les bras, aucun geſte inutile ou embarraſſé; car quoique cela ne ſoit pas une choſe eſſentielle, elle ne laiſſe pas de produire un mauvais effet, & d'être désagréable aux yeux de ceux qui voyent ces grimaces.

Les tons doivent être produits nettement, tant par rapport à l'application que par rapport à l'expreſſion.

Il faut être fort attentif au mouvement du menton & des levres, pour les notes qui montent & deſcendent.

Il faut entonner les tons qui ſont hauts, foiblement, ſelon leur proportion; & ceux qui ſont bas avec plus de force, ſurtout dans des paſſages ſautants.

A l'égard de la force du ton, il faut en général ſe donner de garde, de ne jamais jouer une piéce ni avec trop de force ni avec trop de foibleſſe; afin de ſe reſerver toujours l'avantage de pouvoir exprimer, lorsqu'il le faut, après le *forte* un *fortiſſime*, & après le *piano* un *pianiſſimo*. Cela ne peut être effectué que par un redoublement ou par une moderation du vent. Car d'éxécuter toute une piéce d'une maniére uniforme & d'un chant toujours égal; enfin de garder, pour ainſi dire, toujours la même couleur: cela devient ennüieux.

Il faut accoutumer la poitrine & les poumons, d'être toujours dans un mouvement actif, & d'entretenir la vivacité du vent; c'eſt le moyen de donner, ſurtout dans l'Allegro, de la grace au chant par la différence de la force du vent.

A l'égard de l'haleine, il ne faut jamais attendre pour la reprendre à l'extrémité; il ne faut pas auſſi la prendre dans certains endroits, où il ne convient pas. Autrement on romproit la ſuite de la mélodie, & on la rendroit inintelligible.

Il faut qu'un Ecolier marque toujours la meſure du pié, c. a. d. dans les piéces lentes les Croches, & dans les vites les Noires.

La langue doit toujours s'accorder avec les doigts, & ne pas s'accoutumer à être lourde & peſante. Car c'eſt de là que dépend la vivacité & la netteté de l'expreſſion. C'eſt pourquoi il faut beaucoup exercer la langue par le *ti*.

Dans les paſſages il ne faut pas ſeulement prendre garde aux notes, mais principalement auſſi aux doigts, qui ſervent à leur exécution;

afin

afin de ne pas lever les doigts, lorsqu'il faut couvrir les troux. C'eſt une faute que l'on commet facilement, quand on n'eſt pas encore aſſez ferme dans la lecture des notes & dans la meſure.

Il ne faut pas commencer une piéce plus vite qu'on n'eſt en état de la finir; l'on doit au contraire s'appliquer à exprimer nettement les notes, & repeter ſouvent ce que les doigts ne peuvent pas d'abord faire.

§. 4.

Le maitre doit auſſi être fort attentif pendant les leçons, à tout ce que nous venons de rapporter, & ne rien paſſer à ſon diſciple, pour qu'il ne s'accoutume pas à ces défauts; & pour les pouvoir remarquer d'autant plus facilement, il faut que le Maitre ſe mette à la droite du diſciple, lorsqu'il joue.

§. 5.

Une perſonne qui commence, doit choiſir des piéces courtes & aiſées, pour pouvoir exercer l'embouchure, la langue & les doigts; afin de ne pas occuper la memoire plus que la langue & les doigts. De telles piéces peuvent être compoſées dans les modes aiſés, comme G (*ſol*) tierce majeure, C (*ut*) tierce majeure, A (*la*) tierce mineure, F (*fa*) tierce majeure, H (*ſi*) tierce mineure, D (*re*) tierce majeure, & E (*mi*) tierce mineure. Quand on aura acquis aſſez d'habitude pour l'embouchure, la langue & les doigts; alors on peut auſſi entreprendre de jouer des piéces compoſées dans des modes plus difficiles, comme A (*la*) tierce majeure, E (*mi*) tierce majeure, H (*ſi*) tierce majeure, Cis (*ut dieſe*) tierce mineure, B (*ſi b mol*) tierce majeure, G (*ſol*) tierce mineure, C (*ut*) tierce mineure, Dis (*mi b mol*) tierce majeure, F (*fa*) tierce mineure, B (*ſi b mol*) tierce mineure, & As (*la b mol*) tierce majeure. Il eſt vrai, que ces modes paroitront un peu difficiles à celui qui commence; mais il n'aura pas tant de peine à les exécuter, puisque tout lui eſt encore difficile, qu'il en auroit, s'il vouloit attendre jusqu'à qu'il ait déja acquis quelque habileté de jouer. Car alors ces modes lui paroitroient des difficultés toutes nouvelles; & n'étant plus accoutumé d'en ſurmonter, ils lui porteroient obſtacle pour longtems.

§. 6.

Pour accoutumer la ſimple langue *ti* à des coups égaux, les piéces les plus aiſées ſont celles qui ne conſiſtent qu'en une ſorte de notes ſautantes, ſoit qu'elles ſoient des Croches ou des Double croches,

dans la Meſure ordinaire, ou dans celle de Six huit ou de Douze huit, comme on en rencontre dans les Giques.

§. 7.

Mais pour la langue *tiri*, les notes pointées ſont plus convenables que celles qui ſont de même valeur; comme on le voit par les exemples à la Section II. du Chapitre VI. Il faut donc exercer des piéces de meſure égale & inégale, comme ſont les Giques & les Canaries.

§. 8.

Après qu'un Ecolier ſera aſſez ferme par rapport aux doigts & à la lecture des notes; il faudra enſuite qu'il s'exerce avec aſſiduité dans la Double langue *did'll*, & il s'y perfectionnera, en jouant des paſſages plus difficiles & plus longs ſelon les régles que nous avons données plus haut. Pour y réuſſir, il faut qu'il tire des Solo & des Concerts des paſſages aiſés qui vont plus par degré que par ſauts, & il doit les jouer dabord lentement, & enſuite toujours un peu plus vite, pour accorder enſemble la langue & les doigts.

§. 9.

Afin que d'éviter que la langue ne devance les doigts, ce qui arrive fort aiſément, il faut appuyer un peu ſur la note que la Double langue exprime par *di*, & la diſtinguer des autres, v. Chap. VI. Section III. §. 5 & 15. On marquera donc dans la meſure ordinaire la premiére de quatre Double croches; dans des Triolets la premiére des trois; dans des Triple croches la premiére des huit; dans l'*Allabreve* la premiére de quatre Croches; dans le Triple, quelles que ſoient les notes, Croches ou Double croches, la premiére en frappant la meſure. C'eſt le moyen non ſeulement de tenir la langue en ordre, mais auſſi de s'accoutumer à ne pas ſe preſſer trop. Ce défaut fait très ſouvent, que les notes principales du chant ne rencontrent pas, comme elles le doivent, le tems des notes fondamentales; ce qui fait un fort mauvais effet.

§. 10.

Pour donner à la langue & aux doigts une égale promtitude, il faut que l'Ecolier ne joue pendant un aſſez longtems, que des piéces qui conſiſtent en des paſſages difficiles, roulans & ſautans, dans les modes de la Tierce majeure & mineure. Il faut auſſi tous les jours

exercer

exercer les tremblemens dans tous les tons, pour les rendre familiers à tous les doigts. S'il néglige ces deux points, il ne ſera jamais en état de jouer un Adagio nettement & proprement; car les petits agrémens exigent bien plus de viteſſe que les paſſages mêmes.

§. 11.

Je ne voudrois pas conſeiller à un Ecolier, d'entreprendre avant le tems d'exécuter des piéces galantes, & encore moins l'Adagio. C'eſt ce que la moindre partie des amateurs de la Muſique comprennent, & la plupart veulent commencer par où ils doivent finir; c. a. d. par des Concerts & des Solo, où l'on brode beaucoup l'Adagio par des agrémens qu'ils ne ſont pourtant pas encore capables d'exécuter. Ils regardent comme le meilleur maitre celui qui eſt le plus prodigue de ces agrémens. Mais au lieu d'avancer, ils reculent plutot; & après s'être tourmentés pluſieurs années, ils ſont le plus ſouvent obligés de recommencer de nouveau, c'eſt à dire, d'apprendre les premiers principes. S'ils euſſent eu la patience néceſſaire, ils auroient plus profités dans deux ans qu'ils n'ont fait dans dix.

§. 12.

Un Apprentif ne doit pas ſe faire entendre publiquement, avant que d'avoir toute la fermeté néceſſaire dans la meſure & dans la lecture des notes. Car par la crainte que fait naitre cette incertitude, il s'accoutumera à beaucoup de défauts, dont il aura enſuite bien de la peine à ſe défaire.

§. 13.

Après donc qu'un Apprentif aura conſumé un tems conſidérable à s'exercer dans l'uſage de la langue, des doigts & de la meſure, de la maniére dont nous venons de l'enſeigner: alors il pourra prendre des piéces, où il y ait plus de chant que dans celles dont nous avons parlé, & où il puiſſe employer des ports de voix & des tremblemens; afin qu'il apprenne à jouer une piéce d'une maniére chantante & nourriſſante, c'eſt à dire avec un chant ſoutenu. Pour cet effet les piéces Françoiſes, ou celles qui ſont compoſées dans ce gout, ſont plus avantageuſes que les Italiennes. Car les piéces dans le gout François ſont la plupart des piéces caracteriſées & compoſées avec les ports de voix & tremblemens, de ſorte qu'à ce que le Compoſiteur a écrit, on ne peut presque plus rien ajouter; au lieu que

dans

dans la Muſique compoſée dans le gout Italien, on laiſſe beaucoup à la volonté & à la capacité de celui qui joue. A cet égard l'exécution de la Muſique Françoiſe, telle qu'on l'écrit dans ſon ſimple chant avec les agrémens à l'exception des paſſages, eſt plus ſervile & plus difficile que celle de la Muſique Italienne, comme on l'écrit aujourd'hui. Cependant parce que pour l'exécution de la Muſique Françoiſe, on n'a pas beſoin de ſavoir la Baſſe continue, ni d'entendre l'art de la Compoſition; qu'au contraire ces connoiſſances ſont eſſentielles pour la Muſique Italienne; & cela à cauſe des certains paſſages qu'on écrit d'une maniére fort ſimple & ſeche, pour laiſſer au joueur la liberté de les varier plus d'une fois, ſelon ſa capacité & ſon jugement, afin de ſurprendre toujours ſes auditeurs par de nouvelles inventions; on doit par ces raiſons conſeiller à un Ecolier, de ne point s'engager à jouer des Solo dans le gout Italien avant le tems, & avant que d'avoir acquis certaines connoiſſances de l'harmonie; car en ne ſuivant pas cette régle, on met ſoi-même un obſtacle à ſon avancement.

§. 14.

C'eſt donc de cette maniére dont nous venons de parler au §. précédent, qu'il doit prendre pour s'exercer des Duo & des Trio bien travaillés, compoſés par de bons maitres, & qui contiennent des Fugues; & il doit s'y arrêter un tems aſſez conſidérable. Car il en tirera un grand avantage par rapport à la lecture des notes, à la meſure & aux pauſes. En fait de Trio, je recommande préférablement ceux de Telemann, qui en a compoſé pluſieurs dans le gout François il y a plus de trente ans; quoiqu'il ſoit aſſez difficile de les avoir, parce qu'ils n'ont pas été gravés. Au reſte la Muſique travaillée, & ſurtout les Fugues, paroiſſent moins goutées qu'elles ne l'étoient autrefois, & paſſent actuellement pour une pédanterie chez la plupart des Muſiciens, & chez les amateurs; apparemment c'eſt à cauſe qu'on n'en connoit ni le mérite ni l'utilité. Mais celui qui veut bien apprendre, ne doit pas ſe laiſſer impoſer par ce préjugé; il doit plutot être perſuadé qu'il retirera un grand profit des peines qu'il prendra pour cet effet. Car aucun Muſicien raiſonnable ne disconviendra que cette Muſique travaillée eſt un des moyens principaux, qui nous ouvre la carriére pour acquerir la connoiſſance de l'Harmonie, & la ſcience de bien exprimer un chant naturel & ſimple, & de l'embellir comme il faut. Par là on apprend auſſi à ſe former un excellent

cellent coup d'œuil, & comme l'on dit, à jouer à livre ouvert. On n'y parviendra pas ſi tot, en ne jouant que des piéces mélodieuſes & compoſées pour une ſeule partie, que la memoire peut facilement retenir; & l'on ſera longtems obligé d'apprendre tout par cœur, avant de ſavoir exécuter des choſes tellement difficiles. Les joueurs de Flute ont ſurtout, encore moins d'occaſion de jouer à livre ouvert que les autres joueurs d'inſtrument: car on employe la Flute plus ſouvent pour des Solo & pour des parties concertantes, que pour ſervir aux parties qui ne ſont que remplir. C'eſt pourquoi un Ecolier doit rechercher l'occaſion de jouer dans des Concerts des parties de *rempliſages.*

§. 15.

En jouant des Duo, Trio, &c. il ſera très utile à un Commençant, de jouer tout à tour tantôt la premiére tantôt la ſeconde partie. Jouant la ſeconde partie il apprendra à cauſe des imitations, non ſeulement à bien ſuivre l'expreſſion de ſon maitre; mais auſſi il ne s'accoutumera pas à apprendre tout par cœur, ce qui eſt nuiſible pour la lecture des notes. Il faut qu'il ſe régle continuellement à ceux qui jouent avec lui, & ſurtout à la partie fondamentale; par-là il apprendra plus facilement l'harmonie, la meſure, & à jouer les tons avec netteté. Si au contraire il eſt négligent à cet uſage, ſa maniére de jouer ſera toujours défectueuſe.

§. 16.

C'eſt encore un grand avantage pour un Ecolier, lorsqu'il cherche à connoitre dans les paſſages les differentes ſortes de transpoſitions, en lesquelles une meſure a de la reſſemblance avec l'autre. Car par ce moyen on peut ſouvent ſavoir d'avance la continuation de pluſieurs meſures, ſans avoir beſoin de regarder à chaque note en particulier, ce qui n'eſt pas toujours poſſible, lorsqu'il faut une grande viteſſe.

§. 17.

Après donc qu'un Ecolier ſe ſera occupé aſſez longtems à des paſſages & à des piéces travaillées; que la langue & les doigts ſeront ſouples, & qu'il ſe ſera rendu propre & familier tout ce que nous avons dit jusqu'à préſent; alors il pourra prendre quelques Solo & quelques Concerts compoſés dans le gout Italien. Cependant il doit choiſir dabord ceux où l'Adagio ne va pas trop lentement, & où il y a dans l'Allé-

gro des paſſages courts & faciles. Il tachera de broder le ſimple chant dans l'Adagio par des ports de voix, des tremblemens, & des petits agrémens, comme nous l'avons enſeigné dans les deux Chapitres précédens. Il continuera de même jusqu'à ce qu'il ſe ſoit rendu la pratique aiſée, & qu'il ſoit en état de jouer proprement & agréablement un chant ſimple, ſans l'orner de beaucoup de variations arbitraires. Mais ſi cette ſorte d'agrémens ne lui paroit pas ſuffiſante pour des certains Adagio, dont la compoſition eſt platte & ſeche; je le renvoye aux Chapitres XIII & XIV. où l'on traite des variations arbitraires, & de la maniére dont il faut jouer l'Adagio; il pourra y puiſer de quoi s'inſtruire plus amplement.

§. 18.

En apprennant à jouer de la Flute, on parviendra à une plus grande perfection, ſi l'on veut s'appliquer en même tems, ſi non à la Compoſition, du moins à la ſcience de la Baſſe continue. Si un Ecolier trouve occaſion à apprendre à chanter, avant de jouer de la Flute, ou du moins en même tems, je lui conſeille particuliérement d'en profiter. Il acquerra par là d'autant plus facilement un bonne expreſſion ſur la Flute; & il tirera ſurtout de grands avantages de la connoiſſance de l'art de chanter, pour broder raiſonnablement un bon Adagio. Il ne reſtera pas alors un ſimple joueur de Flute; il ſe prépare le chemin, pour devenir un véritable Muſicien.

§. 19.

Afin qu'un Ecolier acquiere auſſi une idée générale de la difference du gout de la Muſique, il faut qu'il connoiſſe les piéces caractériſées des differentes nations & provinces, & qu'il les apprenne à jouer chacune dans ſon genre. Cela lui procurera avec le tems plus d'utilité qu'il n'en appercévra dès le commencement. La diverſité des piéces caractériſées eſt plus fréquente dans la Muſique Françoiſe & Allemande, que dans l'Italienne & dans celle des autres nations. La Muſique Italienne eſt moins bornée que toute autre; mais la Françoiſe l'eſt presque trop, d'où vient peut-être que dans la Muſique Françoiſe le nouveau ſemble toujours avoir de la reſſemblance avec le vieux. Toutefois il ne faut point mepriſer la methode de jouer des François, on doit plutot recommander à un Apprentif de méler la propreté & la clarté des François avec l'obſcurité des joueurs d'inſtrumens Italiens.

Il

Il s'y agit principalement du coup d'archet & de l'uſage des agrémens, auquel dernier les joueurs d'inſtrument Italiens ſont trop, & les François en général trop peu. Son gout en déviendra plus général; car le bon gout général ne ſe trouve pas chez une ſeule nation, quoique chacune d'elles s'en flatte; il faut le chercher & le prendre des differentes nations, en faiſant un mélange heureux d'excellentes penſées & de bonnes méthodes de jouer. Chaque nation a dans ſes penſées de Muſique quelque choſe d'agréable qui plait, auſſi bien que quelque choſe de mauvais qui rebute. Quiconque ſait donc choiſir le meilleur, ne ſe laiſſera pas entrainer par ce qu'il y a de commun, de bas & de vitieux. Je m'étendrai davantage ſur ce ſujet dans le Chap. XVIII.

§. 20.

L'on voit par ce que je viens de dire, qu'un Ecolier doit chercher, autant qu'il lui ſera poſſible, à entendre de la Muſique qui ſoit bonne & qui obtienne un applaudiſſement général. Cela lui facilitera beaucoup le chemin pour parvenir au bon gout dans la Muſique. Il doit tacher de profiter non ſeulement des bons joueurs d'inſtrumens; mais auſſi des bons Chanteurs. Pour cet effet il s'appliquera premiérement à bien diſtinguer dabord les tons; & lorsque p. e. il entendra quelqu'un jouer de la Flute, il remarquera le ton principal de la piéce, pour pouvoir plus facilement juger des autres. Pour ſavoir s'il a deviné juſte, il pourra quelquefois jetter les yeux ſur les doigts de celui qui joue. Il acquerra encore plus de facilité à deviner les modes, s'il engage ſon maitre à lui jouer de tems en tems des paſſages petits & courts, pour les imiter, ſans obſerver les doigts de ſon Maitre. Il continuera cet exercice jusqu'à ce qu'il ſe trouve en état de jouer d'abord tout ce qu'il ouira. De cette façon il imitera le bon qu'il entendra de l'un ou de l'autre, & il pourra le mettre à profit. Cela lui ſera encore plus facile, s'il a quelque connoiſſance du Violon & du Clavecin: parce qu'on ſe ſert de ces inſtrumens dans presque toutes les Muſiques.

§. 21.

Un Ecolier doit faire une collection de toutes les bonnes piéces de Muſique qu'il peut avoir, & les exercer tous les jours. Par-là il formera peu à peu ſon gout, & apprendra à diſtinguer le bon du mauvais. Dans le Chap. XVIII. de cet ouvrage, on donnera les éclairciſſe-

ciſſemens néceſſaires par rapport aux qualités requiſes de chaque piéce, pour qu'elle puiſſe être conſiderée comme véritablement bonne. Il fera auſſi fort bien, s'il ne choiſit pour ſon exercice que des piéces qui conviennent à l'inſtrument, & qui ont éte compoſées par des Maitres, dont le mérite eſt généralement reconnu. Il n'a pas beſoin d'avoir égard à leur nouveauté ou à leur vieilleſſe; il lui ſuffira qu'elles ſoient bonnes. Car tout ce qui eſt nouveau, n'eſt pas pour cela toujours beau. Il ſe gardera ſurtout des piéces de ces Compoſiteurs qui n'ont que du génie, & qui n'ont appris l'art de la Muſique, ni par les inſtructions verbales d'un bon Maitre, ni par écrit. Dans de pareilles piéces il ne peut ſe trouver ni liaiſon dans le chant, ni juſteſſe dans l'harmonie. La plupart ne ſont qu'un mélange des penſées empruntées, rapiecées & recouſues. Un grand nombre de ces Compoſiteurs ne compoſent que la premiére partie; faiſant faire les autres par quelque autre Muſicien. De là on peut facilement inferer qu'il n'y a d'obſervé ni une réguliére connexion des penſées, ni une juſte modulation; & que par conſéquent en beaucoup d'endroits les autres parties ſont inſerées avec gêne. C'eſt à cet égard que l'on ne peut guerre ſe fier ſur les piéces des nouveaux Compoſiteurs. Cependant ſi quelqu'un a appris méthodiquement l'art de la Compoſition d'une perſonne capable d'enſeigner cette ſcience, & qu'il puiſſe compoſer avec netteté des piéces à quatre parties, on peut avoir de la confiance en ſes ouvrages.

§. 22.

Un apprentif doit ſurtout s'appliquer à jouer diſtinctement & rondement tout ce qu'il veut jouer, ſoit des paſſages vites dans l'Allegro, ſoit des agrémens dans l'Adagio, ſoit enfin toutes autres notes. Il faut éviter avec le plus grand ſoin de paſſer à la hate pardeſſus les notes, d'élever ou baiſſer deux ou trois doigts à la fois au lieu d'un ſeul, & de manger, pour ainſi dire, pluſieurs notes; il faut au contraire dans toute la piéce, jouer chaque note ſelon ſa véritable valeur & ſelon la juſte meſure. Enfin on doit s'appliquer à parvenir à une bonne expreſſion, dont nous allons traiter dans le Chapitre ſuivant. C'eſt cette bonne expreſſion qui eſt le plus néceſſaire, mais auſſi le plus difficile dans la Muſique. Si cela manque encore, quelque artificielle & quelque admirable que paroiſſe la methode dont on joue, elle ſera toujours défectueuſe; & le joueur d'inſtrument n'obtiendra

tiendra jamais l'applaudiſſement des connoiſſeurs. C'eſt pourquoi il faut qu'un apprentif obſerve avec une attention continuelle, s'il entend chaque note auſſi bien qu'il la voit des yeux, & comme l'exige ſa valeur & ſon expreſſion. Ce chant de l'ame & ce ſentiment interieur eſt d'un grand avantage; auſſi un Ecolier doit-il chercher à exciter peu à peu en ſoi ce ſentiment. Car s'il ne ſe ſent pas lui-même touché par ce qu'il joue, non ſeulement il ne doit pas s'attendre à profiter de ſes ſoins & peines; mais auſſi il ne touchera jamais perſonne en jouant, ce qui eſt pourtant le vrai but de la Muſique. Il eſt vrai qu'on ne peut pas prétendre cela d'un apprentif dans un degré de perfection, parce qu'il a encore trop à penſer aux doigts, à la langue & à l'embouchure, & qu'il faut pour cela plus de deux années de travail. Toutefois un Ecolier doit toujours avoir ce but en vuë, pour que ſon application ne ſe relache point. Il faut qu'en exerçant il s'imagine toujours d'avoir devant lui des auditeurs qui peuvent faire ſon bonheur.

§. 23.

On ne peut pas déterminer exactement le tems, qu'un apprentif doit employer journellement pour ſon exercice. L'un comprend une choſe plus facilement qu'un autre. Un chacun doit à cet égard ſe régler ſelon ſa capacité & ſon génie. Il faut pourtant obſerver qu'on peut tomber dans deux excès oppoſés. Si quelqu'un vouloit jouer toute la journée pour parvenir plutot à la perfection; cela pourroit non ſeulement être nuiſible à ſa ſanté; mais il affoibliroit auſſi trop tot les nerfs & les ſens. Si au contraire il ſe contentoit d'une ſeule heure par jour, le ſuccès n'en viendroit que fort tard. Pour moi je penſe que ce ne ſeroit ni trop ni trop peu, ſi l'on faiſoit étudier un Ecolier deux heures le matin, & deux autres heures l'après diné; & que pendant cet exercice il ſe repoſe de tems en tems. Mais lorsqu'enfin on ſera parvenu à pouvoir exprimer ſans peine nettement & diſtinctement tous les paſſages qu'on rencontre, une ſeule heure du jour ſuffira pour tenir en ordre l'embouchure, la langue & les doigts. Car en jouant trop, ſur tout lorsqu'on a déja atteint un certain agé, on affoiblit le corps, on émouſſe les ſens, & on perd le plaiſir & l'envie qu'on a d'exécuter une choſe avec un véritable paſſion. En faiſant trop longtems des tremblemens, on roidit les nerfs des doigts, de même qu'on ébreche la lame d'un couteau, lorsqu'on l'aiguiſe con-

tinuellement, ſans s'en ſervir quelquefois. Quiquonque ſait prendre un ſage milieu, jouira de l'avantage de jouer de la Flute quelques années de plus, qu'il ne l'auroit fait ſans cela.

CHAPITRE XI.

De la bonne Expreſſion en général, lorsqu'on chante ou qu'on joue.

§. 1.

L'Expreſſion dans la Muſique peut être comparée à celle d'un Orateur. L'Orateur & le Muſicien ont tous deux le même deſſein, auſſi bien par rapport à la compoſition de leurs productions qu'à l'expreſſion même. Ils veulent s'emparer des cœurs, exciter ou appaiſer les mouvemens de l'ame, & faire paſſer l'auditeur d'une paſſion à l'autre. Il leur eſt avantageux, lorsque l'un a quelques notions des connoiſſances de l'autre.

§. 2.

On ſait aſſez, quels ſont les effets que produit ſur les eſprits des auditeurs un diſcours bien prononcé: de l'autre coté on n'ignore pas, quel tort peut faire à un diſcours, quelque bien écrit qu'il ſoit, une mauvaiſe déclamation. On ſait encore, que ſi le même diſcours devroit être prononcé par diverſes perſonnes, on préfereroit toujours à l'entendre prononcer par l'un que par l'autre. Il en eſt de même de l'expreſſion dans la Muſique: de ſorte que ſi une piéce eſt chantée ou jouée par differentes perſonnes, elle produit toujours des effets differens.

§. 3.

L'on demande d'un Orateur, qu'il ait la voix forte, claire & nette; la prononciation diſtincte & parfaitement bonne; qu'il ne confonde pas les lettres enſemble, & qu'il ne les mange pas; qu'il s'applique à une agréable diverſité dans les tons de la voix & des paroles; qu'il évite l'uniformité dans la déclamation; qu'il faſſe entendre le

ton

ton des syllabes & des mots, tantot avec force, tantot avec douceur, tantot vitement, tantot lentement; qu'il éleve la voix à des certains mots qui exigent de la force, & qu'il sache la moderer à d'autres; qu'il exprime chaque passion avec le ton de voix qui lui est propre; qu'il se régle en général à l'étenduë de l'endroit où il parle; enfin qu'il se conforme à toutes les régles qui font réussir les talens de l'éloquence. Il faut par conséquent qu'il observe soigneusement les préceptes que son art a établi pour faire sentir la difference qu'il y a entre une Oraison funébre, un Panégirique, un Discours badin & un Discours sérieux &c. Enfin à toutes ces qualités il faut joindre celle d'avoir un exterieur agréable.

§. 4.

Après m'être encore un peu étendu sur la nécessité d'une bonne expression, & sur les défauts que l'on fait à cet égard; je tacherai de faire connoître, que tout ce dont on vient de parler, doit aussi se trouver dans la bonne expression de la Musique.

§. 5.

Le bon effet de la Musique dépend presque autant des Joueurs, que des Compositeurs. La meilleure composition peut être gatée par une mauvaise expression, & une composition médiocre se rend meilleure par une bonne expression. On entend quelquefois chanter ou jouer des piéces, dont la composition n'est pas à mépriser, où les agrémens dans l'Adagio ne sont pas contraires aux régles de l'harmonie, & où les passages dans l'Allegro s'exécutent avec toute la viteſſe convenable; & malgré cela ces piéces ne plaisent pas à beaucoup de personnes. Mais si un autre que celui qui les joue, entreprenoit de les exécuter sur le même instrument, avec les mêmes agrémens, & avec la même viteſſe, l'expresion de celui-ci pourroit trouver plus d'applaudissement que celle de l'autre. Il n'y a donc que les differentes maniéres d'expression qui en peuvent être la cause.

§. 6.

Beaucoup de personnes s'imaginent, que de savoir charger l'Adagio de beaucoup d'agrémens, & le masquer de telle sorte, que souvent entre dix notes il y en a à peine une qui ait de l'harmonie avec la voix fondamentale, & qu'on n'entend presque plus rien du chant principal de la piéce, ce seroit l'exprimer doctement. Mais ils se trompent fort, & donnent à connoitre par là, qu'ils n'ont point le

véri-

véritable bon gout. Ils ne penſent pas aux régles de la compoſition, leſquelles veulent que chaque diſſonnance ſoit non ſeulement bien préparée, mais auſſi ſauvée convenablement; & qu'elle ne tire que de là tout ſon agrément, étant autrement fort désagréable à l'oreille. Ils ignorent enfin, qu'il y a plus d'art à dire beaucoup en peu de mots, que de dire peu en beaucoup de paroles. Lors donc que de pareils Adagio ne plaiſent point, il ne faut en attribuer la faute qu'à l'expreſſion.

§. 7.

La raiſon nous apprend, que lorsqu'en parlant on demande quelque choſe à quelqu'un, il faut ſe ſervir des expreſſions qu'il comprenne facilement. Or la Muſique n'eſt qu'un langage artificiel, moyennant lequel on donne à connoitre ſes penſées *muſicales* à l'auditeur. Si on vouloit donc les exprimer d'une maniére obſcure & bizarre, qui ſeroit incompréhenſible à l'auditeur & qui ne lui procureroit aucun ſentiment; que ſerviroient toutes les peines qu'on pourroit s'être donné pendant longtems, pour paſſer pour ſavant. On ſeroit dans un grande erreur, ſi l'on prétendoit que les auditeurs fuſſent tous de connoiſſeurs & des ſavans en Muſique; leur nombre ne ſeroit pas fort grand, à moins qu'on ne voulut les aller chercher parmi les Muſiciens de profeſſion; & encore en trouveroit-on bien parmi ceux-là qui ne le ſeroient que médiocrement. Ce qu'il y auroit de plus mauvais, c'eſt qu'on n'en pourroit eſperer que peu de profit. Car tout au plus ils ne pourroient que faire connoitre aux amateurs la capacité du joueur par leur applaudiſſement. Mais cela arriveroit très rarement, puisque les paſſions & la jalouſie ſurtout, ſe ſont tellement emparé de la plus grande partie des Muſiciens, qu'ils ne ſont que rarement diſpoſés à s'appercevoir du mérite de ceux qui ſont le même métier, encore moins à le faire connoitre aux autres. Mais ſi d'un autre coté, les amateurs ſavoient autant qu'un Muſicien doit ſavoir, l'avantage ceſſeroit également, puisqu'alors on pourroit ſe paſſer des Muſiciens de profeſſion. Il eſt donc très néceſſaire qu'un Muſicien tache d'exprimer chaque piéce diſtinctement, de façon qu'elle devienne intelligible & aux ſavans dans la Muſique & à ceux qui n'en ſavent rien; & que par conſéquent elle puiſſe plaire également aux uns & aux autres.

§. 8. La

§. 8.

La bonne expreſſion eſt indiſpenſable, non ſeulement pour ceux qui jouent les parties principales ou concertantes; mais auſſi pour ceux qui ne veulent être que des *Ripieniſtes*, & qui ſe contentent d'accompagner les autres. Chacun a dans ſon genre à obſerver, outre les les régles générales, encore d'autres régles particuliéres. Il y en a beaucoup qui penſent, qu'étant en état de jouer un Solo qu'ils ont étudié, & d'exécuter à livre ouvert une partie de *ripieno* qu'on leur préſente, ſans faire de grandes fautes, on ne leur doive plus rien demander. Mais je tiens qu'il eſt plus aiſé de jouer arbitrairement un Solo, que de bien exécuter un partie de *ripieno*, où l'on a moins de liberté, & où il faut s'accorder avec pluſieurs autres, pour exprimer la piéce ſelon l'intention du Compoſiteur. Quiconque n'a donc pas des principes juſtes de l'expreſſion, ne pourra jamais ſuffire à cet égard. Il ſeroit pour cet effet fort néceſſaire, que chaque habile Maitre de Muſique, & ſurtout un joueur du Violon, fut attentif à ne pas faire jouer à ſes écoliers des Solo, avant qu'ils ne ſoient déja de bons *Ripieniſtes*. Car c'eſt la bonne exécution des ſimples parties de *ripieno* qui conduit à celle des *Solo*; & bien des *Solo* ſeroient joués plus diſtinctement & feroient plus de plaiſir aux auditeurs, ſi le joueur avoit ſuivi l'exemple des peintres, qui font apprendre à faire un juſte deſſein du tableau avant que de penſer aux ornemens. Mais la plupart des Etudians ne ſe donnent pas la peine d'attendre; & le tems leur paroit toujours trop long; en ſorte que pour être bientot mis au rang des *Virtuoſos*, ils commencent ſouvent à rebours, c'eſt à dire par les *Solo*; ils ſe tourmentent à chercher des ornemens artificieux & des difficultés, dont ils ne ſont pas encore capables; ce qui rend leur expreſſion plutot confuſe que véritablement bonne. Les Maitres en ſont ſouvent eux-mêmes la cauſe, lorſqu'ils ſe piquent de rendre leurs écoliers en peu de tems capables de jouer des *Solo*; ce qui pourtant ne leur fait pas toujours honneur, quand il s'agit de les employer aux parties de *ripieno*. On trouvera dans le Chapitre XVII. de cet ouvrage un plus grand détail de ce que les *Ripieniſtes* ont particuliérement à obſerver.

§. 9.

Presque chaque Muſicien a une expreſſion differente de celle des autres. Ce ne ſont pas toujours les inſtructions differentes qu'ils ont

reçus qui cauſent cette varieté; la difference du génie & du caractére y contribuent auſſi. Je poſe le cas que pluſieurs ayent appris la Muſique chez un méme maitre, dans le même tems & ſuivant les mêmes principes, & qu'ils aient joué dans les premieres trois ou quatre années de la même methode. Toutefois on verra que dans la ſuite & après avoir ceſſé d'entendre leur maitre, chacun a pris une expreſſion particuliére, convenable à ſon naturel; à moins qu'ils n'aient voulu ſe borner à être des ſimples copies de leur maitre. L'un aura toujours une meilleure expreſſion que l'autre.

§. 10.

Nous allons à préſent voir en général les principales qualités de la bonne expreſſion. Il faut d'abord qu'une bonne expreſſion ſoit nette & diſtincte. On doit non ſeulement faire entendre chaque note, mais on doit encore entonner chacune ſelon ſa juſte intonation; afin que toutes deviennent intelligibles à l'auditeur. Il ne faut omettre aucune, & il faut proferer chaque ſon auſſi beau qu'il eſt poſſible de le rendre. Il faut ſurtout être fort attentif à ne pas toucher à faux. Combien l'embouchure & le coup de langue ſur la Flute ſont néceſſaires à cet égard, c'eſt ce que nous avons enſeigné ci-deſſus. On doit éviter de ne pas couler les notes qui doivent être pouſſées, & de ne pas pouſſer celles qui doivent être coulées. Il ne faut pas que les notes ſemblent être collées enſemble. Il faut employer le coup de langue pour les inſtrumens à vent, & le coup d'archet pour les inſtrumens à corde, toujours ſelon le but du Compoſiteur, & de la façon qu'il l'indique moyennant les traits & les coulés; car c'eſt de là que les notes reçoivent toute leur vivacité. Par là on ſe diſtingue de la Cornemuſe qui ſe joue ſans coup de langue. Quelqu'ordre & quelque vivacité qu'obſervent les doigts dans leurs mouvemens, ils ne pourront jamais effectuer ſeuls la prononciation muſicale, il faut que la langue ou l'archet y contribuent auſſi de leur part; ce ſont les derniers qui font le plus à ce par où une piéce eſt bien exprimée. Il ne faut pas ſéparer les penſées qui appartiennent enſemble; comme au contraire il faut ſéparer celles, où le ſens muſical ſe trouve fini, & une nouvelle penſée commence, ſans qu'il y ait une pauſe; & c'eſt ce qui doit ſe faire principalement, lorsque la note finale de la penſée précédente & la premiére note de la ſuivante ſont d'un même ton.

§. 11.

§. 11.

De plus une bonne expreſſion doit être ronde & complete. Chaque note doit s'exprimer ſelon ſa juſte valeur, & ſelon la véritable méſure. Si cela étoit toujours obſervé, on entendroit les notes comme le Compoſiteur les a penſées, parce que celui-ci ne doit rien mettre ſans raiſon. Beaucoup de ceux qui jouent ne ſont pas toujours attentif à cet égard. Ils donnent ſouvent par ignorance, ou par un gout depravé, à la note ſuivante une partie du tems qui appartient à la précédente. Les notes ſoutenuës & flattantes ne doivent être liées enſemble, ni les notes gaïes & ſautantes ſéparées & détachées l'une de l'autre. Les tremblemens & les petits agrémens doivent tous ſe finir avec netteté & vivacité.

§. 12.

Il faut ici faire une remarque très néceſſaire, par rapport au tems que l'on doit donner à chaque note. Il faut dans l'exécution ſavoir faire une difference entre les notes capitales, que l'on nomme auſſi notes frappantes, ou ſelon les Italiens *notes bonnes*, & entre celles qui paſſent, & que quelques étrangers appellent *notes mauvaiſes*. Les notes capitales doivent toujours, s'il eſt poſſible, être plus relevées que celles qui ne ſont que paſſer. Suivant cette régle il faut que dans les piéces d'un mouvement temperé ou même dans l'Adagio, les notes les plus vites ſoient jouées avec quelqu'inégalité, bien qu'à la vuë elles paroiſſent être de même valeur; de maniére qu'il faut à chaque figure appuyer ſur les notes frappantes, ſavoir la premiére, troiſiéme, cinquiéme & ſeptiéme, plus que ſur celles qui paſſent, ſavoir la ſeconde, quatriéme, ſixiéme & huitiéme, quoiqu'il ne faille pourtant pas les ſoutenir auſſi longtems que ſi elles étoient pointées. Par ces notes fort vites j'entens les Noires dans le Triple de Blanches, les Croches dans le Triple de Noires, les Double croches dans celui des Croches, les Croches dans l'Allabreve, les Double croches ou les Triple croches dans la Meſure de quatre pour huit ou dans celle à quatre tems. Cela n'a pourtant pas plus lieu d'abord que ces notes ſe trouvent melées avec des figures des notes encore plus vites ou une fois plus courtes de la même meſure; car alors il faudra jouer les derniéres de la maniére que nous venons d'enſeigner. Si par exemple on vouloit jouer les Double croches de la premiére Figure Tab. IX, ſous les lettres (k) (m) (n), lentement dans la même valeur; cette ex-

preſſion ne ſeroit point ſi agréable qu'elle l'eſt, ſi on appuye un peu ſur la premiére & la troiſiéme des quatre notes, & que l'on donne leur ton un peu plus fort que celui de la ſeconde & de la quatriéme note. Mais on excepte de cette régle premiérement les paſſages vites, dans un mouvement très vite, où le tems ne permet pas de les jouer inégalement, & où l'on ne peut appuyer & employer de la force que ſur la premiére note des quatre. De plus on en excepte tous les paſſages que les chanteurs doivent exécuter avec viteſſe, à moins qu'ils ne doivent pas être coulés; car comme chaque note de cette ſorte de paſſages pour la voix doit être renduë diſtincte & marquée par un petit coup de poitrine, l'inégalité n'y trouve pas lieu. Enfin on en doit excepter les notes ſur leſquelles il y a des traits ou des points. Il faut auſſi faire la même exception, lorsque pluſieurs notes ſe ſuivent ſur un même ton, ou quand il y a un arc ſur des notes dont le nombre excéde celui de deux, ſavoir quatre, ſix ou huit; & enfin par rapport aux Croches dans les Giques. Toutes ces notes doivent être exprimées également l'une pas plus longtems que l'autre.

§. 13.

L'expreſſion doit auſſi être aiſée & coulante. Quelque difficiles que ſoient les notes qu'on a à jouer, il faut que le Joueur n'en faſſe pas paroitre la difficulté. En chantant & en jouant, il faut avoir grand ſoin d'éviter tout ce qu'il peut y avoir de rude & de génant. Il faut être attentif à ne faire aucune grimace & à montrer de la tranquilité autant qu'il eſt poſſible.

§. 14.

Une bonne expreſſion ne doit pas moins être diverſifiée. Il faut y entretenir continuellement le clair & l'obſcur. Car on ne touchera en vérité pas, ſi l'on exprime tous les tons de la même force ou de la même foibleſſe; ſi l'on joue, pour ainſi dire, toujours dans une même couleur, & que l'on ne ſache pas rélever & moderer le ſon à tems. Il faut donc obſerver un changement continuel du Forte & du Piano; de quelle maniére on doit s'en acquitter pour chaque note, c'eſt ce que je ferai voir à la fin du Chapitre XIV. par des exemples, puisque c'eſt une choſe eſſentiellement néceſſaire.

§. 15.

La bonne expreſſion doit enfin être expreſſive & convenable à chaque paſſion qui ſe rencontre. Il doit regner de la vivacité dans l'Allé-

l'Allegro, & dans toutes les piéces gaïes qui y appartiennent; mais dans l'Adagio & dans toutes les piéces qui y ont rapport, il faut qu'il y ait de la tendreſſe, & que les tons ſoient traités & portés d'une maniére agréable. Le Joueur d'une piéce doit chercher à exciter en ſoi-même auſſi bien la paſſion principale que les autres qui ſe rencontrent. Et comme dans la plupart des piéces il y a un perpétuel changement des paſſions; le joueur doit ſavoir juger quelle eſt la paſſion qu'il y a dans chaque penſée, & y régler enſuite ſon expreſſion. C'eſt de cette maniére là qu'il ſatisfera au deſſein du Compoſiteur & aux idées que celui-ci a eu en compoſant la piéce. Il y a même pluſieurs degrés de vivacité & de triſteſſe, p. e. à un ſentiment furieux il faut une expreſſion qui ait beaucoup plus de feu que dans une piéce badine; quoique dans l'un & dans l'autre elle doit être vive. C'eſt auſſi ce qu'il faut obſerver à l'égard des agrémens qu'on ajoute, & par lesquels on tache de broder & de reléver un chant ou une mélodie ſimple. Ces broderies qu'elles ſoient néceſſaires ou arbitraires ne doivent jamais être contraires à la paſſion qui domine dans la mélodie principale, & il faut par conſéquent ne pas confondre le nourriſſant & l'entretenu, avec ce qui doit être badin, enjoué, gai ou vif; ni le hardi avec ce qui flatte, & ainſi du reſte. Les ports de voix lient les parties du chant enſemble, & augmentent l'harmonie. Les tremblemens & les autres petits agrémens, les demi tremblemens, mordants, doublés & battemens donnent de la vivacité à l'expreſſion. Le changement du Piano & du Forte reléve tantot quelques notes, tantot il excite à la tendreſſe. Pour qu'un paſſage de l'Adagio flatte, il faut que les coups de langue & de l'archet ne ſoient pas trop rudes; & dans l'Allegro les paſſages gaïes & diſtingués ne doivent être ni trainés, ni coulés, ni joués avec trop de molleſſe.

§. 16.

Je m'en vais communiquer quelques caractéres, qui tous pris enſemble, pourront faire connoitre, du moins la plupart du tems, quelle eſt la paſſion dominante dans une piéce, & quelle en doit être par conſéquent l'expreſſion; s'il faut qu'elle ſoit flatteuſe, triſte, tendre, gaïe, hardie, ſérieuſe, & ainſi du reſte. On peut le connoitre 1) par les Modes, s'ils ſont de Tiérce majeure ou mineure. Les Modes de la premiére eſpéce ſervent ordinairement à exprimer le gai, le hardi, le ſérieux & le ſublime; & ceux de la ſeconde ſorte ſont em-

ployés à exprimer ce qui flatte, le triſte & le tendre, v. Chap. XIV. §. 6. Cette régle a pourtant ſes exceptions; c'eſt pourquoi il y faut joindre les caractéres ſuivants.

On peut 2) connoitre les paſſions par les intervalles dont une piéce eſt compoſée, & il faut regarder, s'ils ſont proches ou éloignés l'un de l'autre, & ſi les notes doivent être coulées ou pouſſées. Par les intervalles coulés & qui ſe trouvent l'un près de l'autre, on exprime ce qui flatte, le triſte & le tendre; & par les notes qu'il faut pouſſer court, & qui forment des ſauts éloignés, de même que par les ſortes de figures où les points ſont toujours derriére la ſeconde note, on exprime le gai & le hardi. Les notes pointées & ſoutenuës expriment le ſerieux & le pathétique; & le mélange des notes d'une longue durée, comme les Blanches & les Rondes avec les vites, cela exprime le grand & le ſublime.

3) On reconnoit les paſſions par les Diſſonnances. L'effet que celles-ci ſont, au lieu d'être toujours le même, eſt bien different, ſelon la diverſité des Diſſonnances. Je me ſuis étendu là deſſus dans la Section VI. du Chap. XVII. je l'ai éclairci par des exemples, & comme cette connoiſſance eſt tout à fait indiſpenſable, non ſeulement aux Accompagnateurs, mais auſſi à tous les Muſiciens; j'en parle exprès plus amplement au §. 13. & les ſuivants jusqu'au 17. de la Section mentionnée.

Enfin la quatriéme marque de la paſſion dominante dans une piéce, eſt le mot qui ſe trouve au commencement de chaque piéce, comme: Allegro, Allegro non tanto, Allegro aſſai, Di molto, Moderato, Preſto, Allegretto, Andante, Andantino, Arioſo, Cantabile, Spiritoſo, Affettuoſo, Grave, Adagio, Adagio aſſai, Lento, Meſto, &c. Tous ces mots, à moins qu'ils ne ſoient mis ſans raiſon, demandent chacun, qu'on employe une expreſſion particuliére, & outre cela, comme nous l'avons déja dit, chaque piéce des caractéres ci-deſſus mentionnés pouvant renfermer un melange des penſées pathétiques, flatteuſes, gaies, ſublimes & badines, il faut par conſéquent qu'à chaque meſure, pour ainſi dire, on adopte une autre paſſion, pour être tantot triſte, tantot gai, tantot ſerieux &c. lequel changement eſt abſolument néceſſaire dans la Muſique. Quiconque pourra bien acquerir cette habileté, ne manquera pas d'obtenir l'applaudiſſement des auditeurs, & ſon expreſſion ſera toujours touchante. Mais qu'on

ne penſe pas que cette fine diſtinction puiſſe s'acquerir en peu de tems. On ne doit pas même s'attendre de la trouver dans les jeunes gens, qui ſont ordinairement trop vifs & trop impatients pour cela; elle ne vient qu'à meſure que le ſentiment & le jugement ſe forment & augmentent.

§. 17.

Il faut encore qu'à cet égard chacun ſe conforme à ſon génie, & qu'il ſache s'y régler convenablement. Un homme vif & plein de feu, qui eſt né principalement pour le grand, le ſerieux & la viteſſe exceſſive, doit dans l'Adagio chercher à moderer ſon feu, autant qu'il lui ſera poſſible. Au contraire une perſonne triſte & abbatuë ne ſera pas mal, pour jouer un Allegro avec vivacité, ſi elle tache de gagner un peu du feu exceſſif du premier. Quand une perſonne gaïe & ſanguine ſait ſe procurer un mélange judicieux des génies des deux premiers, & qu'elle ne ſe laiſſe pas par ſon amour propre & ſa commodité naturelle, détourner du travail néceſſaire; elle pourra faire les plus grands progrès dans la bonne expreſſion, & en général dans la Muſique. Mais lorsque naturellement il ſe trouve dans une perſonne un aſſez heureux temperement, pour avoir réunis en ſoi les qualités de ces trois perſonnes; elle aura tous les avantages qu'on peut ſouhaiter pour la Muſique; car ce qui nous appartient en propre, eſt toujours meilleur & de plus longue durée, que ce que nous pouvons emprunter.

§. 18.

J'ai dit ci-deſſus, qu'il faut chercher à enrichir & à reléver le chant par les agrémens qu'on y ajoute. Mais il faut prendre garde, de ne pas ſurcharger ou accabler par là le chant. La trop grande bigarure, ainſi que la trop grande ſimplicité dans l'expreſſion peuvent à la fin l'une & l'autre occaſionner du dégout. C'eſt pourquoi il ne faut point être prodigue dans l'uſage des agrémens arbitraires, & menager même les agrémens eſſentiels. Il faut ſurtout obſerver d'être reſervé & retenu dans les agrémens, lorsqu'il ſe trouve des paſſages fort vites, ou que d'ailleurs le tems ne permet pas d'ajouter beaucoup; afin de ne pas les rendre inintelligibles & désagréables. Il y a des Chanteurs, qui tombent ſouvent dans la faute d'être immoderés par rapport aux tremblemens, puisqu'il ne leur eſt pas diſficile d'en faire, quand même ils ne ſeroient pas de meilleurs.

§. 19.

§. 19.

Chaque joueur d'inſtrument doit tacher d'exprimer le *Cantabile* ainſi qu'un bon Chanteur l'exprime; & un bon Chanteur de ſon coté doit chercher d'acquerir le feu des bons joueurs d'inſtrument par rapport à la vivacité, autant que la voix en eſt capable.

§. 20.

Voila les régles générales de la bonne expreſſion pour les Chanteurs & pour les joueurs d'inſtrument. Je vais à préſent en faire l'application aux principales ſortes de piéces. C'eſt en quoi conſiſteront les trois Chapitres ſuivans, qui traitent de l'Allegro, des changemens arbitraires, & de l'Adagio. C'eſt auſſi ici que ſe rapportera principalement le Chap. XVII. des devoirs des Accompagnateurs. J'expliquerai tout par des exemples, & je les éclaircirai autant qu'il ſera poſſible.

§. 21.

La mauvaiſe expreſſion eſt le contraire de ce que l'on demande pour la bonne. J'en reſſemblerai ici en abrégé les caractéres principaux, afin qu'on puiſſe les réunir tous ſous un même point de vuë & être plus attentif à les éviter. L'expreſſion eſt donc mauvaiſe, lorsque l'intonation n'eſt pas nette, & que les ſons ſont outrés; lorsque ſans articuler chaque ton on ne les exprime qu'indiſtinctement, obſcurement, inintelligiblement, foiblement, groſſierement & ſechement; lorsqu'on les traine par pareſſe, & qu'on pouſſe ou coule toutes les notes ſans diſtinction; lorsqu'on n'obſerve point la meſure, & qu'on ne donne pas aux notes leur juſte valeur; lorsque dans l'Adagio les agrémens ſont trop embarraſſés, & qu'ils ne s'accordent pas avec l'harmonie; lorsqu'on finit mal, ou qu'on précipite les agrémens; lorsque les diſſonnances ne ſont ni bien préparées ni bien ſauvées; lorsqu'on ne joue pas les paſſages rondement & diſtinctement, & qu'on les fait avec peine ou avec précipitation, en les trainant, les rendant chancelans, & les accompagnant de toutes ſortes de grimaces; lorsqu'on chante ou qu'on joue tout avec froideur, ſans aucun mélange du Piano & du Forte, lorsqu'on agit contre les paſſions qu'il faut exprimer; & en général lorsqu'on exécute tout ſans ſentiment, ſans mouvement & ſans être touché ſoi-même. Alors l'exécution eſt mauvaiſe, & ceux qui entendent jouer ou chanter des piéces auſſi mal renduës, loin d'y trouver quelque plaiſir, attendent avec impatience qu'elles ſoient finies.

CHA-

CHAPITRE XII.

De la maniére dont il faut jouer l'Allegro.

§. 1.

Il faut dabord remarquer, que dans les differens noms que l'on a donnés aux piéces de Muſique, le mot d'*Allegro* a un ſens très étendu en oppoſition du mot d'*Adagio*, & l'on comprend ſous le terme d'Allegro pluſieurs ſortes de piéces dont le mouvement eſt vite. p. é. Allegro, Allegro aſſai, Allegro non preſto, Allegro ma non tanto, Allegro moderato, Vivace, Allegretto, Preſto, Preſtiſſimo, &c. Nous employons ici le mot d'Allegro dans cette ſignification étenduë, & nous ſignifions par-là toutes ſortes de piéces vives & vites, ne faiſant pas attention à la ſignification particuliére, lorſque ce mot caractériſe une ſinguliére eſpéce de mouvement vite.

§. 2.

Comme beaucoup de Compoſiteurs mettent les mots ci-deſſus rapportés, plus par coutume que pour bien caractériſer le véritable mouvement des piéces, & pour faciliter la connoiſſance de leur juſte meſure à ceux qui les exécutent; il ſe trouvent bien des cas où l'on ne peut s'en ſervir de guide, & où il faut deviner l'intention du Compoſiteur plus par le contenu de la piéce même que par le mot qui ſe trouve à ſa tête pour en déſigner le mouvement.

§. 3.

Le caractére principal de l'Allegro eſt la gaïeté & la vivacité: comme au contraire celui de l'Adagio conſiſte dans la tendreſſe & dans la triſteſſe.

§. 4.

Ce ſont les paſſages vites de l'Allegro, qu'il faut ſurtout jouer rondement, proprement, avec vivacité, avec articulation & & diſtinctement. C'eſt à quoi contribuent beaucoup la vivacité du coup de langue & les mouvemens de la poitrine & des levres pour les inſtrumens à vent; & le coup d'archet pour ceux à corde. Quant à la Flute il faut pouſſer de la langue tantot rudement, tantot mollement, ſuivant que l'eſpece des notes le demande; & le coup de langue doit toujours ſe faire au même tems avec les doigts: afin que dans les roulemens on n'omette pas par ci par là quelques notes. Pour cet effet il ne faut lever les doigts ni inégalement, ni ſurtout trop haut.

§. 5.

On doit s'appliquer à jouer chaque note ſelon ſa valeur convenable, & éviter avec attention de hater ou de trainer. C'eſt pourquoi il faut à chaque Noire penſer au mouvement, & ne pas croire qu'il ſuffiſe d'être d'accord avec les autres parties au commencement & à la fin de la meſure. On preſſe trop le mouvement quand on leve trop vite les doigts, ſurtout pour les notes ſautantes. Pour éviter ce défaut, il faut appuyer un peu ſur la premiére note des figures vites; v. Chap. X. §. 9. de ſorte que les notes capitales doivent toujours être entenduës un peu plus longtems que celles qui paſſent ſeulement. On peut encore pour cet effet marquer quelquefois par un mouvement de la poitrine, les notes capitales qui forment la baſe du chant. A l'égard des notes qui doivent être jouées inégalement, on peut voir le §. 12. du Chapitre précédent.

§. 6.

Le défaut de ſe trop preſſer vient auſſi le plus ſouvent de ce que l'on n'eſt pas attentif au coup de langue. Quelques uns s'imaginent, que le coup ſe fait dans le tems qu'ils mettent la langue contre le palais, c'eſt pourquoi ils levent les doigts en mouvant la langue; mais ils font mal, parce que par là les doigts préviennent la langue. Il faut que le mouvement des doigts arrive dans le tems qu'on retire la langue, ce qui fait le ton.

§. 7.

Il faut ſurtout ne pas hater les notes lentes & chantantes, qui ſe trouvent entrelaſſés entre les paſſages.

§. 8.

§. 8.

Il ne faut pas commencer l'Allegro plus vite qu'on n'eſt en état de jouer les paſſages qui s'y trouvent. Car étant dans la ſuite obligé de jouer plus lentement les paſſages qui ſont plus difficiles que les autres; cela fait changer le mouvement d'une maniére fort désagréable. C'eſt pourquoi il faut ſaiſir le mouvement, ſuivant les paſſages les plus difficiles de la piéce.

§. 9.

Lorsque dans un Allegro on trouve les paſſages qui conſiſtent en Double & Triple croches, entremelés des Triolets qui ont une Croche de moins que les paſſages; il faut par rapport à la viteſſe ne pas ſe régler aux Triolets; mais aux paſſages même. Sans cela on preſſe trop le mouvement: puisque dans une meſure ſeize notes égales exigent plus de tems que quatre Triolets. Par conſéquent les derniers doivent être moderés.

§. 10.

Pour les Triolets il faut être fort attentif à les faire bien ronds & égaux, & à ne pas en hâter trop les deux premiéres notes, lesquelles paroitroient autrement avoir une croche de plus qu'elles n'en ont effectivement; & alors ce ne ſeroient plus de Triolets. On poura pour cet effet un peu appuyer ſur la premiére note d'un Triolet, parce qu'elle eſt la note capitale dans l'accord: afin que le mouvement ne ſoit pas preſſé, & que l'expreſſion n'en devienne pas défectueuſe.

§. 11.

Quelque vivacité qu'exige l'Allegro, on ne doit jamais ſortir d'un mouvement réglé & raiſonnable. Car tout ce qui eſt précipité, cauſe à l'oreille plus de peine que de ſatisfaction. Il faut toujours avoir pour but la paſſion qu'on doit exprimer; & ne pas ſe propoſer ſeulement de jouer vite. L'art pourroit bien inventer une machine muſicale, qui joueroit certaines piéces avec une viteſſe & une exactitude ſi ſinguliére, que perſonne ne ſeroit capable d'en faire de même, ni avec les doigts ni avec la langue. On admireroit cela; mais on n'en ſeroit jamais touché, & après qu'on auroit entendu une pareille choſe une ou deux fois, & qu'on ſauroit par quel moyen cela s'exécute; on ceſſeroit de l'admirer. Si l'on veut donc toucher & flatter l'oreille dans l'Allegro, il faut à la vérité jouer chaque piéce avec un feu convenable; mais il

n'en faut jamais précipiter le mouvement, parceque la piéce en perdroit tout ſon agrément.

§. 12.

Pour les petites pauſes qui ſe trouvent à la place des notes principales en frappant la meſure, il faut prendre garde de ne pas paſſer avant le tems aux notes qui les ſuivent, p. e. quand de quatre Double croches on doit taire la premiére, il faut attendre encore la moitié plus de ce que vaut la pauſe, à en juger de la vuë, parce que la note ſuivante doit être plus courte que la premiére. On en doit uſer de même à l'égard des Triple croches.

§. 13.

Il faut reprendre haleine dans un tems convenable, & la ménager avec ſoin : afin de ne pas ſéparer les parties du chant qui appartiennent enſemble, en prenant haleine lorsqu'il ne le faut pas.

§. 14.

Dans des penſées gaïes, les tremblemens doivent être faits gaïement & vitement, & lorsque dans les paſſages il y a des notes qui deſcendent par degré, & que d'ailleurs le tems le permet, on peut de tems en tems employer les Demi tremblemens pour la premiére & la troiſiéme note, & lorsque les notes montent, on peut ſe ſervir des Battemens. L'un & l'autre donne aux paſſages plus de vivacité & de brillant. Cependant il ne faut pas en abuſer, pour ne pas donner du dégout, v. Chap. VIII. §. 19.

§. 15.

Nous avons déja enſeigné dans la premiére Section du Chapitre VI. §. 8. de quelle maniére on doit diſtinguer les notes qui précédent le port de voix.

§. 16.

Dans les paſſages, où les notes principales montent, & les autres deſcendent, il faut un peu appuyer ſur les premiéres, & les entonner avec plus de force que les derniéres; parce que ce ſont les premiéres qui forment le chant; les derniéres peuvent être coulées doucement.

§. 17.

Plus les ſauts dans les paſſages ont de l'étenduë, plus il faut donner de la force aux notes baſſes; parce que d'un coté elles deviennent

nent des notes eſſentielles à l'accord; & que de l'autre coté les tons bas de la Flute ne ſont ni ſi forts ni ſi perçants que les tons hauts.

§. 18.

Les notes longues doivent être nourries d'une maniére diſtinguée par l'accroiſſement & la diminuution de la force du ton; & il en faut bien ſéparer par une expreſſion gaie les notes vites qui les ſuivent.

§. 19.

Lorsqu'après des notes vites il vient inopinement une longue note, qui interrompit le chant, il faut la marquer avec une emphaſe particuliére, & même dans les notes ſuivantes on peut encore un peu modérer la force du ton.

§. 20.

Mais quand après des notes vites ſuivent quelques notes lentes & chantantes; il faut auſſitot moderer le feu, & exprimer les notes lentes avec la paſſion qu'elles demandent, pour que l'auditeur n'en reſſente aucun ennui.

§. 21.

Les notes qu'il faut couler, doivent être jouées comme on les trouve écrites, parce qu'on cherche ſouvent par-là un tour d'expreſſion ſingulier. Mais auſſi il ne faut pas couler celles, qui doivent être pouſſées.

§. 22.

Lorsque dans un Allegro aſſai, les notes les plus vites ſont de Double croches; il faut le plus ſouvent donner un petit coup de langue aux Croches, & ſoutenir d'une maniére chantante les Noires. Mais dans un Allegretto, où il y a des Triple croches, il faut pouſſer court ces Double croches, & jouer d'une maniére chantante les Croches.

Lorsqu'on parle de notes courtes, comme Croches & Double croches, & qu'on dit qu'il faut les pouſſer: on entend toujours ſur la Flute le coup de langue dur par *ti*, comme pour les notes lentes & chantantes le coup de langue par *di*; ce qui ſoit dit une fois pour tout.

§. 23.

Lorsque dans un Allegro le ſujet revient pluſieurs fois, il faut toujours dans l'expreſſion le bien diſtinguer des penſées moins principales. Qu'il ſoit majeſtueux ou flatteur, gai ou hardi, il pourra toujours être rendu ſenſible à l'oreille d'une maniére differente, par la

vivacité ou par la moderation des mouvemens de la langue, de la poitrine, & des lévres, comme auſſi par le Piano & Forte. Et pour les repriſes en général, le changement du Piano & du Forte donne beaucoup de grace au jeu.

§. 24.

Les ſentimens changent ſouvent auſſi bien dans l'Allegro que dans l'Adagio. Il faut pour le bien exprimer, tacher d'exciter en ſoi-même chacun de ces ſentimens, & s'efforcer de les exprimer convenablement. Il faut examiner, ſi les penſées qui ſe trouvent dans la piéce qu'on doit jouer, ſont toutes des penſées gayes, ou s'il y en a d'une autre ſorte. Au premier cas on doit entretenir la piéce dans une vivacité continuelle; mais au ſecond on obſervera la régle que je viens de préſcrire. On imite & l'on repréſente le gai par des notes courtes, ſoit qu'elles ſoient Croches, ou Double croches, ou Noires dans l'Allabreve, ſuivant le genre de la meſure; ſoit qu'elles forment des intervalles & aillent par ſauts. Il faut encore remarquer que c'eſt principalement la vivacité du coup de langue qui exprime le gay. Le majeſtueux ſe fait ſentir par des notes longues, pendant leſquelles les autres parties ſont des mouvemens vites, & par des notes pointées. Ces derniéres doivent être pouſſées fort & exprimées avec vivacité. On ſoutient les points & on expédie briévement la note ſuivante, v. Chap. V. §. 21 & 22. Quelquefois on peut auſſi ſe ſervir de tremblemens aux points. Le hardi ſe repréſente par des notes, où la ſeconde & la troiſiéme ſont pointées, & dont les premiéres ſont par conſéquent précipitées. Il faut ici éviter de ne pas trop ſe hater, de peur que l'expreſſion qu'on donnera, ne reſſemble à la Muſique d'une danſe vulgaire. La partie concertante doit ſurtout uſer de jugement & de moderation, pour rendre l'expreſſion agréable. Le flatteur s'exprime par des notes coulées, qui montent ou deſcendent par degré; de méme que par des notes ſyncopées, où l'on peut jouer la premiére moitié foiblement, & donner plus de force à la ſeconde, par un mouvement de la poitrine & des lévres.

§. 25.

Les penſées principales doivent être bien diſtinguées des penſées entremelées, & elles ſont effectivement la régle principale de l'expreſſion. S'il y a donc dans un Allegro plus de penſées gayes que des majeſtueuſes & flatteuſes; il faut auſſi qu'on le joue gayement & vite-

vitement. Mais ſi le majeſtueux fait le caractére des penſées principales, il faut qu'en général la piéce ſoit exécutée avec plus de ſerieux. Si ce qui flatte eſt le ſentiment dominant de la piéce, il doit y régner plus de tranquilité.

§. 26.

Le chant ſimple doit dans l'Allegro comme dans l'Adagio, être orné & rendu plus agréable par des ports de voix, & d'autres petits agrémens eſſentiels, ſelon que le demande la paſſion qui s'y trouve. Le majeſtueux n'admet pas qu'on ajoute beaucoup, & ce qui lui convient doit toujours être exprimé d'une maniére ſublime. Le flatteur veut des ports de voix, des notes coulées, & une expreſſion tendre. Le gay au contraire exige des tremblemens nettement finis, des mordants & une exécution badine.

§. 27.

L'Allegro ne ſonffre pas beaucoup de variations arbitraires, parce que le plus ſouvent il eſt compoſé d'un chant & des paſſages, où les embelliſſemens ne trouvent pas lieu. Mais ſi l'on veut pourtant y faire quelques variations, il ne faut le faire qu'à la repriſe; ce qui peut ſe pratiquer le plus convenablement dans un Solo, où l'Allegro à deux repriſes. Cependant on doit éviter de varier les belles penſées chantantes, dont on ne ſe laſſe pas facilement, de même que les paſſages brillantes, qui ont eux mêmes une mélodie ſuffiſamment agréable. Les variations ne doivent avoir lieu que dans les penſées qui ne font pas une grande impreſſion. Car l'auditeur n'eſt pas ſi touché de l'habileté du joueur, que par les beautés du chant même par lui exprimées avec ſageſſe & adreſſe. Mais lorsque par une inadverſité du Compoſiteur, il ſe trouve de trop fréquentes repriſes qui peuvent facilement cauſer de l'ennui; alors celui qui joue eſt obligé de les corriger par ſa capacité. Je dis corriger; mais non pas défigurer. Il y en a qui s'imaginent que, pourvu qu'ils faſſent beaucoup de variations, cela ſeul ſuffiſe; bien que ſouvent ils gatent plus par là une piéce qu'ils ne l'embelliſſent.

CHA-

CHAPITRE XIII.

Des changemens ou des variations arbitraires ſur des ſimples intervalles.

§. 1.

J'ai montré la difference qui ſe trouve entre un chant compoſé dans le gout Italien, & un autre compoſé dans le gout François par rapport aux agrémens qu'on lui donne. On aura vû dans le Chap. X. que le chant de ceux qui compoſent dans le gout Italien, n'eſt pas écrit avec tous les agrémens, comme l'eſt celui des Compoſiteurs François, auquel dernier on ne peut guere ajouter de nouveaux embelliſſemens. Il y a outre les agrémens eſſentiels dont nous avons parlé dans le Chap. VIII. & IX. encore d'autres ornemens, qui dépendent de l'habileté & de la volonté de celui qui exécute.

§. 2.

Preſque toutes les perſonnes qui s'appliquent à la Muſique, ſurtout hors de la France, en ne ſe contentent pas de jouer ſimplement les agrémens eſſentiels; ils en veulent la plupart auſſi faire ſelon leur gout, & cherchent à exécuter le chant par de differentes variations arbitraires. En ſoi-méme on n'y trouve rien à redire; mais comme cela ne peut ſe faire avec gout & avec juſteſſe, ſans entendre la Compoſition, ou du moins ſans ſavoir les régles de la Baſſe continue, & que bien des Muſiciens les ignorent; c'eſt de là qui vient, qu'on voit paroitre beaucoup de penſées peu juſtes & mal digerées; de ſorte qu'il vaudroit le plus ſouvent mieux, jouer la mélodie telle que le Compoſiteur l'a écrite, que de la gater par de mauvaiſes variations.

§. 3.

Pour ſubvenir en quelque maniére à cet abus, je donnerai à ceux qui manquent des connoiſſances néceſſaires à cet égard, quelques inſtruc-

instructions, comment on peut, sans agir contre l'harmonie de la partie fondamentale, varier en diverses maniéres la plupart des intervalles généraux sur les notes simples.

§. 4.

Pour cet effet j'ai rassemblé dans une seule table presque toutes les sortes d'intervalles, avec la Basse qui y convient, v. Tab. VIII. & j'y ai ajouté l'harmonie par des chiffres sur la Basse. On pourra voir dans la suite de la Table très distinctement, selon les nombres & les figures qui s'y trouvent, les variations qui en découlent naturellement; & on les pourra ensuite facilement transposer dans tous les Modes, auxquels il faut jouer.

§. 5.

Je ne prétens pourtant pas, avoir épuisé par ce peu d'exemples toutes les variations qu'on puisse trouver dans les intervalles. Je ne donne ceci, que comme une instruction pour ceux qui n'en savent encore rien. Celui qui est parvenu à savoir en faire l'application convenable, ne trouvera aucune difficulté à en inventer davantage.

§. 6.

Mais parce que ces exemples ne sont le plus souvent mis que dans les Modes de Tierce majeure, pour éviter la prolixité, & qu'ils peuvent également être employés pour les Modes de Tierce mineure: il est néceſſaire, de bien connoitre chaque Mode dans lequel on joue; pour avoir dabord présent à l'esprit les b mols ou diézes, qui doivent être marqués selon la qualité du Mode: afin de ne pas prendre dans la transposition, des tons entiers pour des Demi tons, ou des Demi tons pour des tons entiers, & par conséquent ne pas agir contre les proportions des Modes. Il faut aussi être fort attentif à la Basse, si c'est la Tierce majeure ou mineure qui a lieu sur la note fondamentale; & lorsqu'il y a la Sixte contre le Dessus, si c'est la Sixte majeure ou mineure; ce qu'on peut voir plus amplement dans la Tab. XIII. Fig. 13, & dans la Tab. XIV. Fig. 14.

Les exemples, qui se trouvent dans chaque Figure joints ensemble sous un arc, demandent les mêmes variations; parce qu'ils ont la même Basse pour fondement; excepté quand la Basse se trouve montée par un dieze: car alors la voix principale doit en faire de même. Il faut prendre garde, si les mouvemens des notes restent à l'Unisson, ou si les intervalles sont par dessus ou par dessous une Seconde, Tierce, Quarte, Quinte, Sixte, Septiéme; ce qu'on peut

voir par la premiére meſure de chaque exemple; de maniére que les intervalles donnent matiére aux variations.

§. 7.

En général il faut toujours prendre garde dans les variations, que les notes principales ſur lesquelles on fait les variations, ne ſoient pas obſcurcies. Lorsqu'on fait des variations ſur des Noires, il faut le plus ſouvent, que la premiére note de celles qu'on ajoute, ſoit la même avec la ſimple; & on en uſe de même pour toutes les ſortes, quelque ſoit leur valeur, plus ou moins qu'une Noire. On peut bien auſſi choiſir une autre note de l'harmonie de la Baſſe; pourvu qu'on faſſe entendre de nouveau auſſitôt après, la note principale.

§. 8.

Il ne faut pas meler des variations gayes & hardies dans une mélodie triſte & modeſte, où il faudroit chercher à les rendre agréables par l'expreſſion; ce qui pour lors ne ſeroit pas à rejetter.

§. 9.

On ne doit faire des variations que lorsqu'on a déja fait entendre le ſimple chant; car ſans cela l'oreille ne peut connoitre ni même ſentir, ſi ce ſont en effet des variations. Il ne faut pas auſſi varier les mélodies qui ſont déja bien écrites, & qui ont déja aſſez d'agrément; à moins qu'on ne ſoit ſûr de les rendre encore meilleures. Pour bien faire des variations, il faut que ce qu'on ajoute, rende le chant encore plus agréable, & les paſſages plus brillants que le Compoſiteur ne les a écrits; mais pour réuſſir là dedans, il faut beaucoup de connoiſſance & d'experience. On ne pourra jamais y parvenir, ſans entendre l'art de la Compoſition, & qui s'en trouve dépourvu, fait mieux de préferer à ſes fantaiſies l'invention du Compoſiteur. Il ne ſuffit pas de faire entendre une longue ſuite de notes vites. Elles peuvent bien faire naitre de l'admiration; mais elles ne touchent le cœur ſi facilement que les notes ſimples; ce qui eſt pourtant le véritable but dans la Muſique, & ce qu'il y a de plus difficile. Toutefois l'on commet les plus grands abus à cet égard; c'eſt pourquoi je conſeillerois, de ne pas s'enfoncer trop dans les variations; & de s'appliquer plutot, à jouer un chant ſimple d'une maniére noble, propre & nette. Si l'on s'attache trop

avant

avant qu'il en ſoit le tems, & avant qu'on ait acquis un certain gout dans la Muſique, à cette envie de faire des variations; l'ame s'accoutumera trop à ces notes bigarrées, & à la fin elle ne pourra plus ſupporter un chant ſimple. A cet égard il en eſt de même de l'ame que de la langue. Lorsqu'une fois on a accoutumé celle-ci à des mets fort aſſaiſonnés, elle trouve fade tous les autres mets, dailleurs fort ſains & ſimples. Mais ſi celui qui exécute, n'eſt pas touché lui-même du chant noble & ſimple, il n'en pourra auſſi guère faire d'impreſſion ſur les auditeurs.

§. 10.

Quoique je ſois perſuadé, que la plupart des exemples que je rapporte dans les tables qui appartiennent ici, ayent la clarté ſuffiſante, pour faire voir en combien de maniéres les intervalles peuvent être variés: je veux pourtant par ſurabondance, expliquer briévement chaque exemple à part, chacun ſelon ſa maniére, pour les rendre plus utiles & plus intelligibles à ceux qui apprennent.

§. 11.

On prendra donc les exemples des variations avec la Baſſe qui y appartient, dans les tables ſelon leur ordre, pour voir dabord, comment on peut les comprendre & s'en ſervir. A chaque ſéparation les nombres renvoient au chant ſimple, qui eſt au commencement de la Table, conſiſtant en Noires & ſervant pour baſe aux variations. Les notes qui ſe trouvent miſes l'une ſur l'autre ſans traits, montrent l'accord de chaque note qui doit être variée, & quels ſont les intervalles au deſſous & au deſſus d'elle, d'où les variations prennent leur ſource. Les notes avec un trait en haut, & qui ſe trouvent au milieu des accords, ſont les notes capitales du chant ſimple. Les autres notes au deſſus desquelles il y a des lettres, ſont proprement les variations ſur les Noires au commencement de chaque exemple, comme on peut voir dans la ſuite.

On doit remarquer ici, que lorsque dans la déſcription des notes capitales de l'accord, j'allégue les intervalles que l'accord contient en lui; je ne le compte pas ſelon la Baſſe continue de la note fondamentale; mais je commence à compter, ou en montant ou en deſcendant, depuis la note qui doit être variée dans la partie principale.

Ceux qui n'entendent ni l'harmonie ni la Baſſe continue, & qui ne conſultent dans les variations qu'ils font que leur oreille, & pour leſquels ſurtout je me ſuis un peu étendu ſur ce ſujet, peuvent s'attacher à connoitre les intervalles de la Tab. XVI. Fig. 27. 28. afin de pouvoir du moins les

trouver à la vuë. Ils peuvent les connoitre par la diſtance des notes qui ſe trouvent ou ſur la ligne ou dans l'eſpace; & regarder jusqu'où vont les ſauts. D'un eſpace à l'autre, c'eſt une Tierce; de l'eſpace à la ſeconde ligne, une Quarte; jusqu'au troiſiéme eſpace une Quinte; de l'eſpace à la troiſiéme ligne, une Sixte; jusqu'au quatriéme eſpace, une Septiéme; de l'eſpace jusqu'à la quatriéme ligne, une Octave. Pour s'imprimer ces exemples, on fera bien de les transpoſer d'un ton plus haut ou plus bas; car alors les notes qui étoient ici dans l'eſpace, ſe trouvent ſur les lignes; & au contraire celles qui étoient ſur les lignes, viennent dans l'eſpace. De cette maniére on peut ſe rendre familier les intervalles de chaque ſorte. Il vaut pourtant mieux, de les apprendre à connoitre à l'aide de la Baſſe continue.

§. 12.

Tab. IX. Fig. 1. l'Uniſon ne ſouffre, comme on voit ici, d'autres variations que celles qui ſont dans l'accord, ſavoir au cas que la Baſſe reſte ſur la note fondamentale, ou deſcend par dégré. Mais lorsque la Baſſe a des notes mélodieuſes qui montent ou deſcendent par ſauts ou par dégré, moyennant des Croches ou Double croches; on peut ſe ſervir d'autres variations que de celles qui ſe trouvent (a) (h) (s) (t) (u), pour ne pas cauſer une mauvaiſe harmonie.

§. 13.

Fig. 2. de ces trois notes qui partent du ton C (*ut*), par la Seconde D (*re*), en la Tierce E (*mi*), la premiére a dans ſon accord au deſſus d'elle la Tierce & la Quinte, & au deſſous la Quarte & la Sixte; les derniers ne ſont qu'une repetition de la Tierce & de la Quinte. Et puisque l'accord conſiſte en trois tons, ſavoir la Tierce & la Quinte au deſſus de la note fondamentale, la repetition ſe fait par l'Octave, ou par en haut ou par en bas: ce qui ſoit dit une fois pour toutes. La ſeconde note D (*re*) a au deſſous d'elle la Tierce & la Quinte, laquelle Quinte eſt la note fondamentale de la Baſſe; & au deſſus la Quarte & la Sixte. La troiſiéme note E (*mi*), comme la Tierce au deſſus de la Baſſe, a la Tierce & la Sixte, auſſi bien au deſſus qu'au deſſous d'elle; & de cette maniére ſe font les variations, comme on voit par les intervalles de l'accord d'en haut (n), & ceux d'en bas (z).

§. 14.

Fig. 3. il n'en eſt pas de même de ces trois notes qui deſcendent; parce qu'elles commencent dans la Quinte au deſſus de la Baſſe, & deſcendent par dégré dans la Tierce; & la premiére note D (*re*) a

au

au deſſous d'elle la Tierce & la Quinte (laquelle Quinte eſt la note fondamentale dans la Baſſe), & au deſſus la Quarte & la Sixte. La ſeconde note C (*ut*) a au deſſous d'elle la Tierce, la Quinte fauſſe & la Septiéme (laquelle derniere eſt la note fondamentale de la Baſſe) & au deſſus la Quarte ſuperfluë, & la Sixte. La troiſiéme note H (*ſi*) (comme la Tierce au deſſus de la Baſſe) a au deſſus & au deſſous d'elle la Tierce & la Sixte. Tab. X. (v) on voit les intervalles de l'accord de deſſus, & (w) on voit ceux de deſſous.

§. 15.

Tab. X. Fig. 4. quoique ces quatre notes paroiſſent être ſemblables aux trois de la Fig. 2; cependant leur Baſſe en fait la difference: parce que celles-ci commencent dans la Tierce, & celles-là par la note fondamentale; le premier intervalle a la Quarte au deſſous d'elle, v. (e) Fig. 2, & ici chaque note a la Tierce & au deſſous & au deſſus d'elle, v. (a) (b). C'eſt pourquoi les mêmes variations ne peuvent pas avoir lieu. La premiére note E (*mi*) a donc pour ſon accord la Tierce & la Sixte au deſſous & au deſſus d'elle. La ſeconde note F (*fa*) a au deſſous la Tierce & la fauſſe Quinte, & au deſſus la Quarte ſurperfluë & la Sixte. La troiſiéme note G (*ſol*) a au deſſous la Tierce & la Quinte, & au deſſus la Quarte & la Sixte. La quatriéme note A (*la*) a au deſſus & au deſſous la Tierce, la Quinte & la Sixte; parce que le chant allant d'A (*la*) en H (*ſi*) par en bas, fait une Septiéme, dequoi on dira plus à la Fig. 13.

§. 16.

Fig. 5. ces cinq notes qui deſcendent ne ſont pas plus égales avec les trois notes de la Fig. 3. que les précédentes de la Fig. 4. avec celles de la Fig, 2. Bien que la premiére A (*la*) au deſſus de la note F (*fa*) de la Baſſe, ſoit la Tierce; il faut pourtant la regarder comme une Sixte fondamentale C (*ut*): parce que ce paſſage module dans le ton C (*ut*), & non dans celui F (*fa*), étant d'ailleurs néceſſaire de prendre B (*ſi b mol*), au lieu de la note paſſagere H (*ſi*) entre A (*la*) & C (*ut*). La premiére note A (*la*) a pour ſon accord au deſſous & au deſſus d'elle la Tierce & la Sixte. La ſeconde G (*ſol*) a au deſſous la Tierce & la Quinte, & au deſſus la Quarte & la Sixte. La troiſiéme note F (*fa*) a la Tierce & la fauſſe Quinte au deſſous, & la Quarte ſuperfluë & la Sixte au deſſus d'elle. La quatriéme note E (*mi*) a la Tierce & la Sixte au deſſous & au deſſus d'elle. La cin-

quiéme note D (*re*) a la Tierce & la Quinte au deſſous, & la Quarte & la Sixte au deſſus d'elle. On trouvera l'accord convenable à chaque note exprimé par des Double croches à la lettre (l).

§. 17.

Tab. XI. Fig. 6. ces trois notes ne doivent pas non plus être confonduës avec celles de la Fig. 4. Bien que les unes & les autres commencent par la Tierce, & montent par dégré; la difference conſiſte pourtant en ce que celles-là modulent dans leur ton naturel, & que celles-ci s'en écartent & paſſent dans le mode G (*ſol*) par Fis (*fa dieſe*) comme la Quarte ſuperfluë. Et puis que la Baſſe tient ferme ſur le même ton, lorsque la partie principale paſſe de la Tierce à la Quarte; on peut prendre la Sixte, au lieu de la Quarte, auſſi bien que la Seconde au deſſus de la Baſſe, ſoit par en haut ou par en bas: parce qu'elles appartiennent à l'harmonie au deſſus de la Baſſe, v. (h) (ll). La premiére note dans la Baſſe peut avoir au deſſus d'elle auſſi bien l'accord ſimple que la Quinte & la Sixte dans l'harmonie, ſans que cela faſſe rien aux variations; & alors la premiere note E (*mi*) a au deſſous d'elle la Tierce, la Quinte & la Sixte. La ſeconde note Fis (*fa dieſe*) a au deſſous & au deſſus d'elle la Tierce & la Sixte. La troiſiéme note G (*ſol*) a au deſſous d'elle la Quarte & la Sixte, & au deſſus la Tierce & la Quinte. Les deux notes G (*ſol*) & A (*la*) qui ſe trouvent dans l'accord de la premiere note E (*mi*), ſont dans la Baſſe continuë la Quinte & la Sixte, & par conſéquent une Diſſonnance, que l'on ne ſauroit exprimer ſur un inſtrument à vent que par des notes l'une après l'autre, v. (m) (q) A la lettre (m) c'eſt la ſeconde note G (*ſol*) qui eſt la Quinte, & la quatriéme note A (*la*) la Sixte; & au contraire à la lettre (q) c'eſt la troiſiéme note qui eſt la Sixte, & la quatriéme la Quinte, toutes par rapport à de la Baſſe.

§. 18.

Comme la Quarte ſuperfluë à compter de la Baſſe, eſt ordinairement accompagnée de la Seconde avec la Sixte; on peut employer les ſortes des variations qu'on trouve ſur ce Fis (*fa dieſe*) à tous les cas ſemblables; pourvu qu'on ſoit attentif à la Baſſe, ſi elle a à faire plus ou moins d'une Noire. C'eſt à cela qu'il faut ſe régler pour les variations; afin qu'elles ſoient jouées, ou plus vite, ou plus lentement, ou que même les notes ſoient repetées, lorsque cela peut ſe

faire,

faire, à quoi conviennent celles qui ſe trouvent (c) (f) (g) (l) (t) (u) (v) de cette Figure.

§. 19.

Pour connoitre facilement ces trois notes, la Seconde, la Quarte & la Sixte, ceux qui ne ſont que commencer dans la Muſique, pourront ſe remarquer, que ces notes ſont toutes ou toujours ſur les lignes ou toujours dans les eſpaces, parce que ce ſont des ſauts de Tierce. Ce qui ſe trouve auſſi en haut ſur la ligne, cela vient ordinairement dans l'Octave plus baſſe dans les eſpaces; comme il ſe voit diſtinctement aux notes qu'on trouve dans la table miſes l'une au deſſous de l'autre. Ces notes forment en elles mêmes ſans la Baſſe, un accord pur; mais avec la Baſſe elles ſont une Diſſonnance; parce que la Baſſe ſe trouve un ton plus bas que l'accord. C'eſt pourquoi la Baſſe doit être ſauvée par en bas, & la partie principale par en haut.

§. 20.

Fig. 7. De ces deux notes la premiere E (*mi*) a auſſi bien au deſſous qu'au deſſus d'elle la Tierce & la Sixte. La ſeconde note D (*re*) a au deſſous d'elle la Tierce & la Quinte, & au deſſus la Quarte & la Sixte; & la variation de l'accord de la premiére peut être exprimée par un arpegement, comme on voit (c) (e). Si l'accord de la note E (*mi*) dure plus de tems, que ne contient une Noire, les variations pourront être faites plus lentement; on pourra auſſi les repeter, ſi on les juge à propos. Dans le premier cas il n'y a qu'à s'imaginer que les notes avoient une croche de moins. Pour la repetition on pourra ſe ſervir de ce qui ſe trouve (a) (b) (c) (f) (g) (h) (i) (k) (l) (ll) (m) (n) (o) (u).

§. 21.

Tab. XII. Fig. 8. Quoique les ſauts qui dans cet exemple ſe trouvent ſous un même arc, conſiſtent de trois differens intervalles, comme de la Quinte, de la Septiéme & de l'Octave; cependant ils ont pour fondement les mêmes notes de la Baſſe, & par conſéquent les mêmes accords; comme le font voir les deux exemples des notes rangées l'une ſur l'autre, excepté le ſaut dans la Septiéme, laquelle doit à la fin de l'agrément & avant que de la ſauver en la Tierce, être entenduë ſéparement, pour la diſtinguer du ſaut de l'Octave. A l'exception de ceci on peut employer les mêmes variations qui ſe trouvent ici, pour un intervalle auſſi bien que pour l'autre. Pour

plus

plus d'ordre j'ai ajouté à chaque exemple ſix variations; & pour le ſaut dans la Quinte appartiennent celles qu'on voit aux lettres (a) (b) (c) (d) (e) (f); pour celui dans la Septiême, celles à (g) (h) (i) (k) (l) (ll); pour celui dans l'Octave celles à (m) (n) (o) (p) (q) (r). Quand même dans ces trois exemples, au lieu de la premiére note G (*ſol*), il y eut une Pauſe, les ſecondes notes D (*re*), F (*fa*), G (*ſol*) gardent toujours le même accord; & alors on peut omettre les variations ſur la note, dont la place ſe trouve occupée par une Pauſe, & ſe ſervir ſelon la nature des intervalles, des variations qui appartiennent à la ſeconde Noire, comme celles qui ſuivent, ſavoir pour D (*re*) en E (*mi*), de celles qu'on trouve aux marques (s) (t) (u) (v) (w) (x); pour F (*fa*) en E (*mi*) celles auprès (y) (z) (aa) (bb) (cc) (dd); pour G (*ſol*) en E (*mi*) celles à (ee) (ff) (gg) (hh) (ii) (kk).

§. 22.

Fig. 9. Les deux premiéres notes ont le même accord, parce que leur Baſſe reſte ferme ſur le même ton, & que la progreſſion de la premiére partie ſe fait de la note fondamentale dans la Tierce. La premiére note a la Quarte & la Sixte au deſſous, & la Tierce & la Quinte au deſſus d'elle. La ſeconde note E (*mi*), comme la Tierce de la Baſſe, a & au deſſous & au deſſus d'elle la Tierce & la Sixte, & eſt à l'égard des variations ſemblable à la Fig. 7.

§. 23.

Tab. XIII. Fig. 10. Ces deux premiéres notes ſont dans le mode F (*fa*), ont la même Baſſe, & parce que la premiére eſt la Quinte au deſſus de la Baſſe, elle a la Tierce & la Quinte au deſſous, & la Quarte & Sixte au deſſus d'elle. La ſeconde note a la Quarte & la Sixte au deſſous, & la Tierce & la Quinte au deſſus d'elle. La troiſiéme comme de la Tierce de C (*ut*), a & au deſſous & au deſſus d'elle la Tierce & la Sixte.

§. 24.

Fig. 11. Il n'en eſt pas de même de ces trois notes-ci, parce que le premier intervalle fait une Quinte par en haut, & l'autre une Tierce par en bas; & comme cela provient du ton fondamental, les deux notes ne peuvent pas avoir la même Baſſe; & la ſeconde note G (*ſol*), qui retrograde par un ſaut de Tierce en E (*mi*), doit être la Sixte au deſſous de la Baſſe, & la note ſuivante E (*mi*) doit être

la

la Tierce. Les accords ſont voir, que la note C (*ut*) a au deſſous d'elle la Quarte & la Sixte, & au deſſus la Tierce & la Quinte; la note G (*ſol*) a la Quarte & la Sixte au deſſous, & la Tierce & la Quinte au deſſus; & E (*mi*) a la Tierce & la Sixte au deſſous & au deſſus d'elle. Ces deux derniéres notes G (*ſol*) & E (*mi*) ſont de même nature avec celles du troiſiéme exemple à la Fig. 8. lorsqu'au lieu de la premiére note il y a une pauſe, & elles admettent auſſi les mêmes variations.

§. 25.

Fig. 12. De ces deux notes, qui forment en deſcendant un ſaut de Sixte, la premiére eſt la Quinte de la Baſſe; par conſéquent elle a dans ſon accord au deſſous d'elle la Tierce & la Quinte, & au deſſus la Quarte & la Sixte. La ſeconde, comme la Tierce de la Baſſe, a au deſſous & au deſſus d'elle la Tierce & la Sixte. Ou la premiére note ſe trouve à ces intervalles, ſoit dans l'eſpace ou ſur la ligne, là ſe trouveront auſſi les notes principales qui y appartiennent, v. (b). Si l'on veut remplir cet intervalle de peu de notes, celles ſur les lignes F (*fa*) & D (*re*) ne ſont que paſſer, v. (c). Si on veut le remplir avec deux Triolets, on peut prendre pour exemple les deux ſortes qui ſe trouvent (i) (n).

§. 26.

Fig. 23. Pour ces notes A (*la*) H (*ſi*) qui deſcendent par ſaut dans la Septiéme, la Baſſe a ordinairement la Tierce, & elle eſt le plus ſouvent marquée par la Quinte & la Sixte, comme on le peut voir dans la Tab. VIII. Ces deux notes faiſant des Tierces contre les notes fondamentales, la premiére a dans ſon accord au deſſus d'elle la Tierce, & au deſſous la Tierce, la Quinte, la Sixte & l'Octave; & la ſeconde a la Tierce & la Sixte au deſſus & au deſſous d'elle. Il faut ici remarquer, que ſouvent la note de la Baſſe eſt hauſſée par un dieze, c'eſt à quoi la premiére partie doit ſe régler, pour ne pas confondre F (*fa*) avec Fis (*fa dieſe*), ce qui cauſeroit un mauvais effet. Qu'on voye à cet égard les deux variations (m) (n), dont une a F (*fa*), & l'autre Fis (*fa dieſe*). Si à cet intervalle les notes ſe trouvent dans l'eſpace ou ſur la ligne, celles qui appartiennent à l'accord, y viendront auſſi également comme à la Fig. 12, v. (a) (c). Pour remplir cet intervalle, il faut ſix notes de l'echelle, v. (k); ce qui ſe peut auſſi faire par deux Triolets, v. (ll); de même que par

huit notes qui vont par dégrés, v. (f) (g), ou qui font des ſauts de Tierce, v. (i).

§. 27.

Tab. XIV. Fig. 14. Cet exemple eſt par rapport à l'intervalle égal à celui de la Fig. 13; excepté que celui-là module en la Tierce majeure, & celui-ci en la Tierce mineure. Et puisque pour les deux premiers intervalles, c'eſt la même Baſſe, ils peuvent auſſi avoir les mêmes variations. Mais au troiſiéme de ces intervalles, la Baſſe eſt hauſſée d'un dieze, v. (t), & la premiére partie devient par conſéquent la petite Sixte; c'eſt pourquoi il faut auſſi y changer non ſeulement G (*ſol*) en Gis (*ſol dieſe*); mais auſſi B (*ſi b mol*) en H (*ſi*), v. (u). Or pour ſe rendre en général bien familier cet intervalle, qui ſe rencontre fort ſouvent devant les Barres, on prendra pour régle le préſent & le précédent exemple. Lorsque donc deux notes, qui forment par en bas un ſaut de Tierce, ſe trouvent ſur les lignes; les notes bonnes des agrémens doivent de même ſe trouver ſur les lignes: & ſi elles ſont dans l'eſpace, les notes bonnes s'y trouvent auſſi. La premiére note eſt ordinairement la Sixte de la Baſſe. Si c'eſt la grande Sixte, & que la Baſſe monte d'un ton entier; la premiére partie a au deſſus d'elle la Tierce mineure, & peut, pour faire un agrément, aller encore plus haut d'une Tierce, qui, à compter de la premiére note, fait une Quinte. Cette Quinte eſt la Tierce au deſſus de la Baſſe, & lorsque la Tierce eſt mineure, la Quinte doit auſſi l'être, v. (m); mais ſi dans l'harmonie on trouve la Sixte mineure, & que la Baſſe, qui dans cet exemple a été hauſſée par un dieze, ne monte que d'un demi ton; il faut alors auſſi monter la Quinte mineure, & la changer en la Quinte parfaite, v. (n). Ces diverſes ſortes n'ont lieu que dans des Modes de Tierce mineure. Dans les Modes de Tierce majeure, il faut que la premiére partie ſe ſerve toujours de la Tierce majeure & de la Quinte parfaite pour les agrémens.

§. 28.

Fig. 15. Dans les liaiſons, où la Septiéme eſt ſauvée ou dans la Sixte ou dans la Tierce, ce qui eſt la même choſe par rapport à la principale partie, celle-ci peut au premier cas, après la note liée, faire un ſaut de Quarte par en haut; ce qui eſt la Tierce au deſſus de la Baſſe. Cela peut être réiteré deux fois; mais à la troiſiéme fois, il faut prendre la Sixte au lieu de la Quarte, v. (a). On peut auſſi au lieu de la

Quarte

Quarte prendre la Septiéme ou la Quinte d'en bas, v.(e)(k); & plus on employe alternativement ces intervalles, tantôt en haut, tantôt en bas, plus cela fait d'agrément à l'oreille. On peut auſſi remplir les eſpaces qui ſe trouvent entre les notes de cette variation. Les autres variations peuvent ſe faire arbitrairement.

§. 29.

Fig. 16. Ce paſſage où l'on rencontre la Quinte & la Sixte alternativement, deviendroit à la fin désagréable à l'oreille, ſi l'on n'y ajoutoit rien. On pourra prendre pour modéle de variations, celles depuis (a) jusqu'à (e). On verra en même tems, qu'à des paſſages qui ſe reſſemblent l'un à l'autre, les variations ne doivent pas toujours être les mêmes. C'eſt ce qu'il faut en général obſerver pour la repetition des mêmes penſées; afin qu'à la ſeconde fois on y ajoute ou on y retranche quelque choſe. Si par exemple il falloit repeter les deux meſures à la lettre (f), & qu'à la ſeconde fois on les jouoit, comme elles ſont écrites; l'auditeur ne ſeroit pas ſi ſatisfait, qu'il ſeroit, ſi au lieu du ſimple chant on choiſiſſoit une des variations ſous (g) (h) (i) (k). Car lorsque par la transpoſition on allonge le ſujet principal; il ne faut pas que les variations ſoient continuées par une ſeule eſpece de notes; il faut changer, & tacher de faire dans la ſuite des variations differentes de celles qui précédent. Car l'oreille ne ſe contente pas de ce qu'elle a prévu d'avance; elle veut toujours être ſurpriſe.

§. 30.

Tab. XV. Fig. 17. Lorsque dans un mouvement lent pluſieurs Croches montent ou deſcendent par dégré, & qu'en des certains occaſions elles ne paroiſſent pas être aſſez chantantes; on peut ajouter une petite note, après la premiére & la troiſiéme, pour rendre le chant plus agréable, v. (a) (c); & cette augmentation doit être exprimée, comme on voit ſous (b) (d); voyez en les variations à (e) (f). Il en eſt de même des notes qui deſcendent. Celles ſous (g) (i) doivent être jouées, comme ſous (h) (k), & on en voit des variations ſous (l) (ll) (m).

§. 31.

F.18 Si ces ſortes de notes conſiſtent en notes qui deſcendent ou montent en ſauts de Tierce, v. (a) & (i); on peut ajouter à chaque note une autre petite note, un port de voix, v. (b)

& (k). Depuis (c) jusqu'à (h) il y a d'autres variations ſur les ſauts de Tierce qui deſcendent, & il y en a depuis (l) jusqu'à (p) ſur ceux qui montent. Que ces ſortes de notes ayent plus ou moins de Croches, pourvu qu'elles ſoient chantantes, on y peut toujours ſe ſervir de ces variations. Je n'ai en vuë que les intervalles, qui ſe rencontrent le plus ſouvent dans des piéces chantantes. Lorsqu'il y en a pluſieurs qui ſe ſuivent, & qu'on n'y ajoute rien, l'auditeur ſe laſſe bientôt. Les deux notes ſous (q) ſont ſemblables aux deux derniéres Croches ſous (a); par conſéquent on peut faire ſur elles les mêmes variations, qui ſe font pendant le tems de la ſeconde Croche depuis (a) jusqu'à (h). Pour les deux notes (r), il faut les varier de la façon qu'on voit depuis (i) jusqu'à (p).

§. 32.

Fig. 19. Si dans un mouvement lent pluſieurs Triolets montent ou deſcendent par dégré; que la troiſiéme note de l'un & la premiére de l'autre Triolet ſe trouve ſur le même ton; ou que la premiére note du ſuivant Triolet eſt d'un ton plus haut que la précédente: on peut toujours faire un port de voix avant la premiére note, v. (a). Mais ſi beaucoup de Triolets deſcendent de ſuite, on peut partout faire ſur la premiére note un demi tremblement détaché (où le doigt ne frappe que deux fois), & les deux notes ſuivantes peuvent y être coulées, v. (b). Lorsqu'on veut changer les Triolets en notes vites, il n'y a qu'à s'imaginer ſous (e), comme ſi la meſure qui eſt de quatre pour huit, étoit de ſix pour huit, & ajouter à chaque Croche une note; comme le font voir les Double croches à (d). On peut agir ainſi pour diverſes ſortes de Triolets, ſuivant que le permettent les intervalles.

§. 33.

Pour les notes qui ne montent ou ne deſcendent pas continuellement toutes de ſuite par dégré, & dont deux ſe trouvent ſur le même ton, la premiére de ces deux notes étant une mauvaiſe note, on peut faire à la ſeconde qui eſt une bonne, ou un port de voix, v. (e) (g) ou un tremblement, & y couler la note ſuivante, v. (f) (h). Mais lorsque pluſieurs notes deſcendent par dégré, on peut faire devant chacune d'elles un port de voix, v. (i), ou un tremblement ſur les bonnes, v. (k).

§. 34.

Fig. 20. Si dans le mouvement lent la Baſſe ſe tait, & que le chant commence par un ſaut dans la Quarte, laquelle vient en levant la meſure; alors on peut y faire les variations ſous (a) (b) (c) (d) (e). Si c'eſt un Mode de Tierce mineure, on peut ſe ſervir des demi-tons, v. (f) (g). Lorsque dans le mouvement lent deux notes montent ou deſcendent par dégré, ſoit qu'une Pauſe les précéde, ou une note de plus grande valeur; ſoit auſſi que la troiſiéme note ait un point ou non, & qu'elle monte ou deſcende: on peut toujours mettre entre les deux une petite note, qui, lorsqu'elles deſcendent, v. (h), vient un degré plus haut, & lorsqu'elles montent deux dégrés plus haut, v. (i).

§. 35.

Fig. 21. Lorsque dans le mouvement lent le chant ſe trouve coupé par une pauſe, devant laquelle il y a ou une (a) ou deux notes, v. (b), lesquelles derniéres font un ſaut de Tierce par en bas, (ſoit que cela ſe faſſe ou à la Tierce majeure ou mineure, au frapper ou au lever de la meſure); il faut obſerver que cette ſeule note, v. (a) demande outre le port de voix encore un tremblement. On en agit de même au ſaut dans la Tierce, v. (b). Cependant il ne faut faire qu'un tremblement ſimple, & y couler ſeulement la note, qui eſt entre la Tierce. Une pareille petite note doit presque toujours être ſuppoſée à ce ſaut de Tierce; auſſi les Compoſiteurs d'aujourd'hui ont coutume de l'y inſerer la plupart, parce que ce ſaut dans le mouvement lent n'eſt en lui-même pas aſſez chantant.

§. 36.

S'il y a un arc avec un point au deſſus de la Pauſe, ce qui ſe nomme une *Fermate*, *Pauſe générale*, ou *ad libitum*, & peut ſe trouver auſſi bien dans l'Allegro que dans l'Adagio; on peut, ſi l'on le trouve à propos, s'arrêter un peu ſur le tremblement; lequel tremblement doit pourtant être guère fait ſans coup d'après: parce que les notes ſuivantes ne le permettent pas, devant être finie d'une maniére flatteuſe, v. (c). Mais comme cela eſt plus difficile dans l'exécution, qu'il ne paroit à la vuë, & qu'il y a pluſieurs perſonnes, qui ne ſavent pas comment l'exécuter proprement ſelon la régle établie depuis longtems; je veux l'exprimer par des notes, v. (d), & l'éclaircir par quelques remarques. On exécute les deux petites Dou-

ble croches devant la Blanche, ſur laquelle eſt le tremblement, dans la même viteſſe avec le *Trillo*; on laiſſe peu à peu croitre & décroitre le ton pendant le tremblement, & l'on fait durer le tremblement, le tems de quatre Croches du mouvement lent. Ce tems écoulé, on laiſſe le doigt qui a fait le tremblement, ſur le trou, en affoibliſſant le ton; mais auſſi pas plus longtems que le demande le tems de la premiére note à trois Croches, & ce qui fait en ſuite la ſeconde des quatre Triple croches. Pour le port de voix devant la troiſiéme note, on fera un petit coup ou ſouffle de la poitrine, & on finira les autres deux notes avec un Piano, où le ton ſe perd quaſi. Pour les autres paſſages ſous (e) (f) (g) (h), qui ne demandent le plus ſouvent que des ports de voix ou de tremblemens, on pourra auſſi employer comme des variations dans le mouvement lent, les exemples ſuivants à la Fig. 22. 23. 24. ſur les intervalles dans la Tierce, la Quarte & la Quinte par en bas.

§. 37.

Fig. 22. Quoique ces deux ſimples notes E (*mi*) C (*ut*) ſoient des Noires; on peut pourtant auſſi employer les variations ſuivantes, pour le paſſage ſous (e) de la Fig. 21, qui conſiſtent en Croches. Il n'y a qu'à s'imaginer, que les notes de la variation euſſent encore une Croche. Pour le paſſage ſous (f) du même exemple, où l'intervalle ne deſcend que d'un ton, ces variations trouvent pareillement lieu, excepté celles ſous (a) (b) (f) (o); & alors on ne fait que changer la ſimple note C (*ut*) en D (*re*). Au cas qu'on veuille auſſi ſe ſervir des deux variations ſous (f) (o); il faut prendre au lieu de la derniére note D (*re*), la note F (*fa*) qui eſt au deſſus.

§. 38.

Tab. XVI. Fig. 23. Ces variations peuvent être employées de la même maniére au paſſage ſous (g) Fig. 21. parce que la Baſſe reſte pour la plupart dans l'harmonie de la premiére note F (*fa*).

§. 39.

Fig. 24. Ces variations ſur le ſaut en la Quinte, peuvent auſſi ſe faire au paſſage ſous (h) Fig. 21. Si les deux premiéres notes de ces trois exemples, comme: E (*mi*) C (*ut*), F (*fa*) C (*ut*), G (*ſol*) C (*ut*), ſe trouvent l'une après l'autre dans une mélodie; on peut chercher dans chaque exemple les variations qui ſont d'une même ſorte, & les employer alternativement. Or comme la ſeconde note C (*ut*) dans ces trois exemples n'a point de variation, on pourra,

s'il

s'il eſt néceſſaire, repeter les notes de la variation, qui a été faite ſur le ton précédent, (excepté pourtant la premiére note), p. e. pour employer la variation ſous (e) de la Fig. 22, où les premiéres notes ſont E G E (*mi fa mi*); on fait de la Noire C (*ut*) une Croche, & on repete les deux Double croches G E (*ſol mi*). A la variation ſous (e) de la Fig. 23, on en peut faire de même; & à celle (d) de de la Fig. 24. on repéte les trois derniéres Double croches après la note C (*ut*), (ce C (*ut*) devenant auſſi un Double croche); & par ce moyen le chant varié n'eſt pas deſtitué de liaiſon. On peut de cette maniére ſe ſervir avantageuſement de toutes ces variations; pourvu qu'on prenne garde aux ſortes de notes, qui ſe conviennent les unes aux autres, & que de chaque exemple on choiſiſſe ce que l'on croit être le plus convenable à l'endroit que l'on veut broder. C'eſt ainſi, qu'à l'imitation des abeilles ou ſuce le miel de differentes fleurs.

§. 40.

Fig. 25. Des Double croches pointées dans un mouvement fort lent peuvent facilement être désagréables à l'oreille; ſurtout lorsqu'elles ne conſiſtent que des Conſonnances de Tierce, Quinte, Sixte, Octave. Elles appaiſent à la vérité les paſſions; mais elles portent par la longueur au dégout; à moins qu'on n'y mêle de tems en tems quelques Diſſonnances, comme la Seconde, la Quarte, la Septiéme, la None, dont les ports de voix tirent leur origine, lesquels doivent être quelquefois finis par des Demi tremblemens, ou des Mordants. Cet exemple fait voir, de quelle maniére on peut jouer agréablement les notes pointées, qui d'ailleurs conviennent plus au majeſtueux & au ſerieux qu'au chantant. Il faut faire croitre la force du ton qui eſt ſuivie d'un point, & qui par conſéquent doit être entendu plus longtems; & moderer l'haleine durant le tems qui appartient au point. La note qui ſuit le point, doit être toujours fort courte. S'il y a devant elle un port de voix, il faut en uſer, comme nous venons de le dire de la longue note; parce qu'il doit être traité comme la note devant laquelle il ſe trouve. La note elle-même reçoit alors le tems du point, & doit par conſéquent être jouée plus foiblement que le port de voix, v. (a). Les trois petites notes à la variation (b) ſont un Mordant; & il faut ſoutenir la premiére avec le point auſſi longtems, que le tems de la grande note ſuivante le demande. Les deux autres petites, ainſi que la grande note, viennent alors dans le tems

du

du point, & cela ſe fait, moyennant qu'on leve & abaiſſe deux fois avec viteſſe le doigt. Il faut auſſi pendant ce mouvement moderer l'haleine. Les quatre petites notes v. (c), ſont un Doublé, & la derniére venant dans le tems du point, doit auſſi être ſoutenuë auſſi longtems. La moderation de l'haleine doit pareillement ſe faire pendant les petites notes. Il en eſt de même avec les autres depuis (d) jusqu'à (ll), excepté que les petites notes à (e) & (f) ſont des Demi tremblemens. Les notes à (m) (n) ſe trouvent ſouvent dans les Cadences, où les Doublés conviennent parfaitement bien.

§. 41.

Fig. 26. Les deux petites notes ſous (a) (b) (c) (d) (e) (f) (g), qui conſiſtent en ſauts de Tierce, ſont une eſpece d'accent, dont les Chanteurs ſe ſervent dans les ſauts éloignés, pour trouver ſurement le haut ton. Ne voulant faire d'autres agrémens, on peut employer cet accent aux intervalles qui montent, à la Seconde, Tierce, Quarte, Quinte, Sixte, Septiéme & Octave, devant des notes longues au lever & au frapper de la meſure. Mais il doit être joint fort vite, quoique foiblement à la note. Le ton de la note elle-même doit être un peu plus fort que celui des deux petites notes. A la Seconde, Quarte & Septiéme, v. (a) (c) (f), l'accent eſt plus agréable qu'aux autres intervalles; & il ſaut par conſéquent un meilleur effet, ſi la premiere petite note ne fait pas un ton entier, mais ſeulement un demi ton contre la note capitale qui ſuit, v. (c) (f). Bien que donc cet accent exprime une paſſion tendre, ſoupirante & agréable; je ne conſeillerois pourtant pas, de s'en ſervir avec trop de prodigalité. Il faut l'employer rarement, car ce qui plait fort à l'oreille, devient d'autant plus familier à la mémoire; & le ſuperflu dans une choſe, quelque belle qu'elle ſoit, engendre à la fin un dégout.

§. 42.

Fig. 27. Quand des notes longues forment des ſauts, & qu'on ne veut y faire aucune autre variation; on peut remplir l'eſpace par les notes capitales & paſſagéres, qui ſont entre ces ſauts. Les petites Croches à la variation (a) marquent les notes feintes, & les Noires montrent les notes principales qui appartiennent à l'accord; & les premiers venant dans le tems des notes qui précédent, doivent y être coulées vitement. Depuis (b) jusqu'à (g) on trouve exprimé non ſeulement les feintes, mais auſſi les principales, ſelon leur valeur, &

de

de quelle maniére elles doivent être partagées dans la Meſure. Les deux intervalles, la Tierce & la Quarte, n'ont point de notes principales de l'accord entr'eux; il n'y a que de feintes.

§. 43.

Fig. 28. Aux intervalles qui deſcendent, voici comme il faut agir par rapport aux notes principales & aux feintes. Les petites notes viennent dans le tems de celles qui ſuivent, & doivent y être coulées. Cependant celles, qui ſont entre les ſauts de Quarte, entrent non ſeulement lorsqu'elles les montent, mais auſſi lorsqu'elles deſcendent, dans le tems des précédentes. Dans ces petites notes, où le tremblement ni la ſuſpenſion ne peuvent avoir lieu, on s'éloigne des régles que contient le Chapitre VIII. Celles-là valent la moitié des notes ſuivantes; mais celles-ci doivent être expédiées fort court.

§. 44.

Toutes ces régles que nous venons de donner touchant les variations, n'ont eu proprement pour objet que l'Adagio, parce que c'eſt là qu'on a le plus de tems & d'occaſion d'en faire. Cependant on en pourra auſſi employer un bon nombre dans l'Allegro. Je laiſſe cet emploi à la diſcrétion & au diſcernement de ceux qui jouent. Mais pour ce qui eſt de l'uſage qu'on doit faire de quelques unes des variations ci-deſſus mentionnées dans l'Adagio; c'eſt ce que je vais montré par un exemple que j'ai inſeré exprès au Chapitre qui traite de l'Adagio. On trouvera auſſi à la fin de ce Chapitre, depuis le §. 25. jusqu'au §. 43, quelle ſorte d'expreſſion trouve lieu aux variations de chaque Figure, ſurtout à l'égard de l'augmentation & de la diminution de la force du ton.

CHAPITRE XIV.

De la maniere, dont on doit jouer l'Adagio.

§. 1.

L'Adagio fait ordinairement le moins de plaiſir aux perſonnes, qui ne ſont que de ſimples amateurs de la Muſique. Il ſe trouve même quelquefois parmi les Muſiciens des gens, qui n'ayant pas les ſentimens & la pénétration néceſſaires, ſont auſſi charmés de voir arriver la fin de l'Adagio. Cependant un bon Muſicien peut ſe diſtinguer par la maniére dont il joue l'Adagio, plaire beaucoup aux véritables connoiſſeurs & aux amateurs qui ont du ſentiment & des entrailles, & faire connoitre ſa ſcience à ceux qui ſavent la Compoſition. Mais comme il eſt toujours un pierre d'achopement, les Muſiciens qui ont de l'eſprit, ſe régleront ſans mes conſeils à leurs auditeurs & aux amateurs; pour acquerir d'autant plus facilement l'eſtime que mérite leur ſcience, & pour rendre agréable leur propre perſonne.

§. 2.

On peut conſiderer l'Adagio par rapport à la maniére dont il faut le jouer & le broder, de deux façons; la premiére ſelon le gout François, la ſeconde ſelon celui des Italiens. La premiére maniére demande une expreſſion nette & ſoutenuë dans tout le chant, & un gout toujours accompagné des agrémens eſſentiels, comme ſont les ports de voix, les ſimples & les doubles tremblemens, les mordants, les doublés, les battemens, les flattemens, &c. mais d'ailleurs il n'y faut point de grands roulemens, ni beaucoup d'agrémens arbitraires. En jouant lentement l'exemple de la Tab. VI. Fig. 26. on a un modéle de cette maniére de jouer. Dans la ſeconde maniére, c'eſt à dire

dire dans celle du gout Italien, on ne ſe contente pas de ces petits agrémens François; mais on tache de trouver de ces grands agrémens travaillés & raffinés, lesquels doivent pourtant toujours s'accorder avec l'harmonie. On peut ici prendre pour modéle l'exemple de la Tab. XVII. XVIII. XIX. où ces agrémens arbitraires ſe trouvent tous exprimés par des notes, & ſur lesquels nous nous étendrons davantage plus bas. En ne jouant que le chant ſimple de cet exemple avec les agrémens eſſentiels, on trouvera encore un modéle de la maniére de jouer à la Françoiſe; mais on remarquera en même tems, qu'elle n'eſt pas ſuffiſante pour un Adagio compoſé de cette façon-là.

§. 3.

On peut apprendre la maniére Françoiſe de broder l'Adagio, moyennant de bonnes inſtructions, ſans connoitre les régles de l'harmonie; mais la maniére de jouer à l'Italienne en exige abſolument la ſcience: où il faudroit, à l'imitation de la plupart des chanteurs à la mode, avoir continuellement auprès de ſoi un maitre, qui apprenne les variations convenables à chaque Adagio; ce qui eſt le véritable moyen de ne jamais devenir un maitre, & de reſter toute ſa vie un apprentif. Cependant avant que de ſe mêler de la derniére maniére de jouer, il faut ſavoir la premiére. Car qui ne ſait ſe ſervir à propos des petits agrémens, ni les bien exécuter, peut encore moins employer, comme il faut, les grands ornemens. Or c'eſt de ce bon mélange des petits & des grands ornemens que nait enfin le gout bon & raiſonnable & pour les chanteurs & pour les joueurs d'inſtrumens, lequel eſt général & plait à tout le monde.

§. 4.

Nous avons déja dit, que les Compoſiteurs François ont la plupart la coutume d'écrire les agrémens avec le chant, & que par conſéquent l'exécuteur de la piéce n'a qu'à les bien exprimer. Selon le gout Italien on n'écrivoit autrefois aucun agrément. Tout étoit laiſſé à la volonté de celui qui exécutoit; & un Adagio étoit à peu près comme le ſimple chant de l'exemple de la Tab. XVII. XVIII. XIX. Mais depuis quelque tems ceux qui ſuivent la maniére Italienne, ont auſſi commencé à écrire avec le chant principal les agrémens les plus néceſſaires; parce qu'apparemment on a obſervé que l'Adagio a été eſtropié par beaucoup d'ignorans Muſiciens; & que cela diminuoit & flétriſſoit même quelquefois l'honneur & la réputation des Compoſi-

teurs. On ne peut pas nier, que pour qu'une piéce faſſe tout ſon effet dans la Muſique Italienne, ceux qui l'exécutent y contribuent autant que les Compoſiteurs; mais dans la Muſique Françoiſe, le Compoſiteur y fait beaucoup plus que l'Exécuteur.

§. 5.

Afin donc de bien jouer un Adagio, il faut autant qu'il eſt poſſible, mettre l'ame dans une ſituation tranquile & presque triſte, pour l'executer avec la méme diſpoſition, dans laquelle le Compoſiteur l'a écrit. Un Adagio peut être comparé à une ſupplication flatteuſe, & nous remarquerons à ce ſujet que de même que celui, qui prétendroit quelque choſe avec des geſtes hardis & deshonnêtes à une perſonne qui mérite un reſpect ſingulier, ne parviendroit pas à ſon but: de même auſſi on ne pourra gagner, toucher & attendrir l'auditeur par une maniére de jouer hardi & biſarre. Car ce qui ne part pas du cœur, ne peut pas aller au cœur.

§. 6.

On a differentes ſortes de piéces lentes. Quelques unes ſont fort lentes & triſtes; d'autres ont plus de vivacité, plaiſent par conſéquent davantage, & donnent plus de plaiſir. Dans l'une & l'autre ſorte de ces piéces, le gout de l'exécution dépend beaucoup du Mode dans lequel la piéce eſt compoſée. Les tons A (*la*) C (*ut*) de Tierce mineure, Dis (*mi b mol*) de Tierce majeure, & F (*fa*) de Tierce mineure expriment un ſentiment triſte beaucoup mieux, que d'autres Modes de Tierce mineure; ce qui fait que le plus ſouvent les Compoſiteurs s'en ſervent à cette fin. On employe au contraire les autres Modes de Tierce majeure & mineure pour les piéces agréables, chantantes, & pour celles qui n'ont d'autre but que de plaire.

On n'eſt pas d'accord à l'égard des effets particuliers de certains Modes, ſoit de Tierce majeure ou mineure. Les Anciens croyoient que chaque Mode avoit ſes qualités particuliéres, & qu'il exprimoit quelques paſſions ſinguliéres. Cette opinion étoit aſſez fondée, puisque les Gammes de leurs Modes n'étoient pas égales entre elles; par exemple le Dorien & le Phrigien, comme deux Modes de Tierce mineure, étoient ſi differens, que le premier renfermoit la Seconde & la Sixte majeures, & le dernier la Seconde & la Sixte mineures; & que par conſéquent presque chaque Mode avoit ſa maniére particuliére de cadencer. Mais préſentement que les Gammes de tous les Modes de Tierce majeure & ceux de Tierce mineure ſont égales entr'elles, il eſt

que-

queſtion, s'il en eſt encore de même des qualités des Modes? Quelques perſonnes adoptent encore l'opinion des Anciens; d'autres au contraire la rejettent, & prétendent que chaque paſſion peut être exprimée dans un Mode auſſi bien que dans l'autre, pourvu que le Compoſiteur ait la capacité requiſe. Il eſt vrai qu'on peut en alléguer des exemples; & certains Compoſiteurs ont parfaitement bien exprimé une paſſion dans un Mode, qui ne paroiſſoit pas y être le plus convenable. Mais qui ſait, ſi cette piéce n'eut pas produit un effet encore meilleur, ſi elle avoit été miſe dans un autre Mode plus convenable au ſujet? D'ailleurs on ne peut pas établir des régles générales ſur un cas extraordinaire. Je ſerois trop long, ſi je voulois éxaminer à fond cette queſtion. Je propoſerai en attendant une preuve qui eſt fondée & ſur l'experience & ſur le propre ſentiment. Qu'on tranſpoſe p. e. une piéce qui a bien réuſſi dans le Mode F (*fa*) Tierce mineure, dans les Modes G (*ſol*) A (*la*) E (*mi*) & D (*re*) Tierce mineure; ou une piéce du Mode E (*mi*) Tierce majeure, dans les Modes F (*fa*) G (*ſol*) Dis (*ni b mol*) D (*re*) & C (*ut*) Tierce majeure. Si ces deux piéces produiſent les mêmes effets dans chaque Mode, les Partiſans des Anciens ont tort. Mais ſi l'on trouve, que ces piéces ont des effets differens dans chaque Mode, alors on doit tacher de profiter de cette découverte, plûtôt qu'à la refuter. Pour moi je me fierai à mon experience, qui m'a perſuadé des divers effets des differens Modes, jusqu'à ce que je ſerai convaincu du contraire.

§. 7.

Il faut donc auſſi en jouant ſe régler à la paſſion, que le Compoſiteur a principalement eu en vuë dans ſa piéce, afin de ne pas jouer trop vite un Adagio fort triſte, ni au contraire trop lentement un Adagio chantant. On doit bien diſtinguer d'un Adagio pathétique, ces ſortes de piéces lentes: *Cantabile*, *Arioſo*, *Affettuoſo*, *Andante*, *Andantino*, *Largo*, *Larghetto*, &c. Quant au mouvement que demande chaque piéce en particulier, il faut en juger de toute la connexion de ſes parties; le mode & la meſure, voir ſi elle eſt égale ou inégale, fournit auſſi quelque éclairciſſement. En conſéquence de ce que nous avons déja remarqué, il faut jouer plus triſtement & par conſéquent plus lentement, les piéces lentes compoſées dans les modes G (*ſol*), A (*la*), C (*ut*), F (*fa*) Tierce mineure, & Dis (*mi b mol*) Tierce majeure, que celles compoſées dans les autres modes de Tierce majeure & mineure. Une piéce lente dont la meſure eſt de quatre pour huit ou de ſix huit, doit être jouée un peu plus vite; & un Allabreve, ou une piéce dont la meſure eſt de trois Blanches, doit être jouée plus

lentement, qu'une qui eſt compoſée dans la meſure ordinaire, ou dans le Triple des Noires.

§. 8.

Si l'Adagio eſt fort triſte, ce qui eſt déſigné ordinairement par les mots *Adagio di molto* ou *Lento aſſai*, il faut dans l'exécution le broder plus par des notes coulées, qu'avec de grands ſauts, ou des trembleméns; parce que les derniers excitent plus à la gaïeté qu'à la triſteſſe. Cependant il ne faut pas omettre tout à fait les trembleméns, afin de ne pas endormir l'auditeur; il faut toujours varier le chant d'une maniére capable tantôt d'exciter tantôt de moderer la triſteſſe.

§. 9.

C'eſt à quoi peut auſſi contribuer beaucoup le changement du Piano & du Forte, lequel conjointement avec l'heureux mélange des grands & des petits agrémens, forme, pour ainſi dire, ce jour & cette ombre qu'il eſt de la derniére néceſſité, de faire ſentir dans la Muſique. Toutefois il faut le faire avec beaucoup de jugement, pour ne pas paſſer avec trop de précipitation de l'un à l'autre; on doit renforcer & affoiblir le ton imperceptiblement.

§. 10.

S'il y a une Tenuë d'une Ronde ou d'une Blanche, ce que les Italiens appellent *meſſa di voce;* il faut dabord entonner mollement & presque ſeulement haleter; après quoi on commence de ſouffler, mais piano, & de faire croitre la force du ton jusqu'à la moitié de la note; de là on retourne à l'affoiblir jusqu'à la fin de la note; & on fait en même tems au trou ouvert le plus proche, un flattement avec le doigt. Mais afin que, pendant qu'on renforce ou affoiblit le ton, il n'en devienne pas plus haut ou plus bas, (défaut qui pourroit naitre de la nature de la Flute) il faut ici mettre en pratique la régle que nous avons donné au §. 22. du Chap. IV. De cette maniére le ton s'accordera toujours, qu'on ſouffle fort ou foiblement, avec les inſtrumens qui accompagnent.

§. 11.

Les notes chantantes qui ſuivent une longue note, peuvent être jouées d'une maniére un peu plus élevée. Cependant chaque note, qu'elle ſoit une Noire, une Croche ou une Double croche, doit avoir ſon Piano & Forte, ſuivant que le tems le permet. Mais ſi plu-

pluſieurs notes ſe ſuivent, & que le tems ne permette pas de faire croitre chaque note en force de ſon; on pourra néantmoins pendant ces notes augmenter ou affoiblir le vent, de maniére que quelques notes ſeront plus fortes, & d'autres plus foibles. Et ce changement de la force du ſon doit ſe faire de la poitrine, c'eſt à dire en haletant.

§. 12.

Il faut de plus ſentir le chant, & ne pas reprendre haleine mal à propos. Quand ſurtout on rencontre des pauſes, il ne faut point d'abord couper le ton; il vaut mieux entretenir la derniére note un peu plus longtems que ſa maniére ne l'exige; ſi ce n'eſt que la Baſſe ne faſſe pendant ce tems quelques notes chantantes, qui dedommagent l'oreille, de ce qu'elles perd par le ſilence de la partie principale. Néantmoins cela fait un bon effet, ſi la principale partie traine la dite note en l'affoibliſſant peu à peu, & finit le dernier ton; & qu'alors elle procéde aux notes ſuivantes avec une force renouvellée, continuant de la maniére que nous venons de dire, jusqu'à ce que la fin de la penſée ait donné lieu au commencement d'un nouveau paſſage.

§. 13.

Dans l'Adagio toutes les notes doivent être, pour ainſi dire, careſſées & flattées, & il ne faut pas employer des coups de langue rudes; excepté lorsque le Compoſiteur demande, que quelques notes ſoient coupées, pour reveiller l'auditeur qui pourroit languir.

§. 14.

Si l'Adagio eſt compoſé ſechement, qu'il s'y trouve plus d'harmonie que de mélodie, & qu'on veuille par-ci par-là ajouter au chant quelques notes; il ne faut point le faire d'une maniére ſuperfluë; afin que les notes principales ne ſoient pas obſcurcies, & que le chant n'en devienne pas méconnoiſſable. Il faut au contraire jouer au commencement le ſujet ou la penſée principale, comme elle eſt écrite; ſi dans la ſuite elle revient, on peut la premiére fois y ajouter quelques notes, & la ſeconde encore davantage, ſoit par des roulemens ou par des batteries. La troiſiéme fois il faut derechef presque rien ajouter, pour entretenir l'auditeur dans une continuelle attention.

§. 15.

§. 15.

Dans le reſte de la mélodie on peut en uſer de même; de ſorte qu'on mêle avec des tons aſſoupiſſants, qui ſont près l'un de l'autre, des tons vifs, pleins d'harmonie, & qui ſont plus éloignés l'un de l'autre. Et s'il falloit reprendre une même penſée dans le même ton, & qu'on ne trouvat pas dabord de quoi faire des variations; on pourroit ſuppléer à ce défaut par le Piano, auſſi bien que par des notes coulées.

§. 16.

En faiſant ces agrémens, il ne faut pas preſſer la meſure. Il faut les achever avec application & tranquilité; puisque par la précipitation on rend imparfaites les plus belles penſées. C'eſt pourquoi il eſt fort néceſſaire, d'être toujours bien attentif au mouvement des parties qui accompagnent, & l'on doit ſe laiſſer plûtôt preſſer par les autres que les dévancer.

§. 17.

Un *Grave*, dont le chant conſiſte en notes pointées, doit être joué d'une maniére élevée & vive, & brodé en quelques endroits par des batteries. Il faut renforcer les notes pointées jusqu'au point, & y joindre doucement & brievement par un coulé les notes ſuivantes, à moins que l'intervalle ne ſoit pas trop grand. Pour ce qui eſt des ſauts fort éloignés, il faut pouſſer chaque note à part. Si des pareilles notes montent ou deſcendent par dégré, on pourra faire précéder des ports de voix aux notes longues, qui ſont le plus ſouvent des Conſonnances, & qui à la longue pourroient déplaire à l'oreille.

§. 18.

Un *Adagio ſpiritoſo* eſt le plus ſouvent compoſé dans la meſure à trois tems avec des notes pointées, dont le chant eſt ſouvent coupé; & l'expreſſion exige encore plus de vivacité, que nous n'en avons demandé au §. précédent. C'eſt pourquoi les notes doivent être plus pouſſées que coulées, & il faut uſer encore de moins d'agrémens. L'on peut ſurtout ſe ſervir des ports de voix, qui finiſſent par des demi tremblemens; mais lorsqu'on y trouve entremelé quelques penſées chantantes, comme le demande le gout rafiné dans l'art de la Compoſition; il faut s'y régler auſſi dans l'exécution, & meler alternativement le ſerieux avec le flatteur.

§. 19.

§. 19.

Puisque nous l'avons déja dit en haut, il ne ſera pas néceſſaire de repeter ici, que ces piéces, ainſi que les autres ſortes des piéces lentes, p. e. Cantabile, Arioſo, Andante, Andantino, Affettuoſo, Largo, Larghetto, &c. doivent être bien diſtinguées dans l'exécution d'un Adagio triſte & pathétique.

§. 20.

Si dans un *Cantabile* ou *Arioſo*, dont la meſure eſt le Triple de Croches, on trouve beaucoup de Double croches qui ſe ſuivent en montant ou en deſcendant par dégré, & où la Baſſe ſe meut en même tems toujours d'un ton à l'autre; on ne peut pas alors ajouter beaucoup, comme on peut faire à un chant uni; il faut tacher d'exprimer ces ſortes de notes d'une maniére ſimple & flatteuſe, en ſe ſervant tantôt du Piano tantôt du Forte. S'il y a des Croches ſautantes entremelées, qui rendent le chant ſec, & qui ne le nourriſſent point: on peut remplir les ſauts de Tierce par des ports de voix ou par des Triolets. Mais lorsque la Baſſe a des notes de la même valeur, de la même harmonie, pendant toute une meſure: alors la partie principale a la liberté de faire plus d'agrémens. Néantmoins ces agrémens ne doivent jamais s'écarter de la maniére de jouer préſcrite dans une telle piéce en général.

§. 21.

Dans un *Andante* ou *Larghetto* compoſé dans le Triple de Noires, ou le chant conſiſte en Noires ſautantes, que la Baſſe accompagne par des Croches, ou ſouvent ſix reſtent ſur le même ton & la même harmonie, on peut jouer avec plus de ſerieux & plus d'agrémens que dans un Arioſo. Mais ſi la Baſſe va ça & là par dégré, il faut être plus ſur ſes gardes avec les agrémens, pour ne pas faire contre la voix principale des Quintes & des Octaves défenduës.

§. 22.

Un *Alla Siciliana*, dans la meſure de douze pour huit melée des notes pointées, doit être joué fort ſimplement, presque ſans tremblemens & point trop lentement. On n'y peut employer guère d'agrémens, excepté quelques Double croches coulées & quelques ports de voix: parce que c'eſt une imitation d'une dance de Bergers Siciliens. Cette régle trouve auſſi lieu dans les Muſettes & Bergeries Françoiſes.

§. 23.

Si cette déſcription ne parroiſſoit pas ſuffiſante à certaines gens, pour comprendre de quelle maniére on peut broder un Adagio; l'exemple qui ſe trouve dans les Tab. XVII. XVIII. XIX. pourra les éclaircir davantage. J'ai pris les variations qui ſe trouvent depuis la Tab. IX jusqu'à XVI, qui ſont le plus convenables au ſimple chant que l'on voit ici, & en ai compoſé une mélodie brodée dans toute ſa connexion. On peut voir par là comment pluſieurs variations & agrémens peuvent être mis en connexion enſemble. Le ſimple chant eſt ſur le premier ſyſtême, & le chant avec les variations eſt ſur le ſecond. Les chiffres qui ſont au deſſous, montrent le nombre & les figures des exemples des Tables précédentes, & les lettres au deſſus montrent le lieu des variations. Parmi ces exemples des variations, il y en a quelques uns qui ne ſont pas dans les mêmes modes, où elles ſe trouvent aux Tables; étant ou plus haut ou plus bas, pour faire voir, comme nous avons déja dit, que les variations peuvent être transpoſées dans toutes les modulations de Tierce majeure & mineure.

§. 24.

Je ne prétens pas, qu'un apprentif qui ne ſait pas encore bien jouer le chant ſimple, varie & brode ſelon les régles que je viens d'établir. Je ne les donne qu'à ceux qui ſont déja avancés; mais à qui la bonne inſtruction manque. Cela leur ſervira pour faire d'autres recherches, afin de ſe perfectionner toujours de plus en plus. Je ne prétens pas auſſi, que tous les Adagio doivent ſe régler ſur celui-ci, ni qu'on les charge de tant d'agrémens. Il faut s'en ſervir ſeulement, lorsque le ſimple chant le demande, comme ici. D'ailleurs je penſe toujours, comme je l'ai déja dit, que plus on joue un Adagio ſimplement & proprement, (pourvu qu'on le joue affettueuſement): plus l'auditeur en eſt touché, & moins les bonnes penſées du Compoſiteur, qu'il a recherchées avec ſoin & reflexion, en ſont obſcurcies & gatées. Car il eſt rare, de pouvoir dans l'exécution d'une Muſique inventer ſur le champ quelque choſe de meilleur, que ce que le Compoſiteur a trouvé peut-être après un long rafinement.

§. 25.

§. 25.

A préſent il faut encore que je montre ſpécialement, comment on doit bien exécuter chaque note de cet exemple, par rapport au changement du Forte & du Piano. Par là je donnerai l'éclairciſſement promis au §. 14. du Chap. XI, touchant la *varieté* de la bonne expreſſion; & croyant ne pas déplaire aux amateurs de cette bonne expreſſion, je paſſerai à cet égard toutes les variations, que j'ai données ſur les ſimples intervalles, & j'y remarquerai ce qu'il ſera poſſible d'exprimer par des paroles; laiſſant le reſte au jugement & au ſentiment d'un Exécuteur attentif. Les chiffres renvoyent aux tables & aux exemples principaux ou aux figures à chaque intervalle; mais les lettres montrent les paſſages qui s'y trouvent, & dont il ſera queſtion. J'avertis encore d'avance, que tant qu'il n'eſt pas fait mention de l'Allegro, on doit toujours entendre que je parle du mouvement lent. Les mots abregés doivent être entendus de la maniére ſuivante: *aug. augmentant*, ou en augmentant la force du ton; *dim. diminuant*, ou en diminiuant la force du ton; *f. fort; p. f. plus fort; d. doux.* C'eſt le coup de langue ou de l'archet qui exprime le fort & le doux, pour que chaque note en ſoit plus ou moins marquée. Il ne faut auſſi pas toujours prendre le dernier dégré de la ſignification de ces mots; devant en uſer comme dans la peinture, où l'on ſe ſert des *mezze tinte*, demi-couleurs, pour exprimer la lumiére & l'ombre, & c'eſt par là qu'on paſſe inſenſiblement du clair à l'obſcur. C'eſt de la même façon qu'il faut dans l'exécution de la Muſique ſe ſervir du Piano, diminuant, & du Forte, augmentant la force du ton, comme des demi-couleurs; cette varieté étant indiſpenſablement néceſſaire à la bonne expreſſion dans la Muſique. Venons au fait.

§. 26.

Tab. IX. Fig. 1. Exprimez les Triples croches ſous (a) d. les Noires, C, C, C, (*ut*) aug. C (*ut*) avec le point ſous (b) aug. les notes courtes ſuivantes & le premier C (*ut*) d. celui qui ſuit f. & la Noire aug. Pour (c) faites en de même. Pour (e) les notes principales aug. les petites d. Pour (h) le tremblement f. le coup d'après d. Pour (l) C (*ut*) aug. F (*fa*) E (*mi*) dim. E (*mi*) f. G (*ſol*) d. H (*ſi*) f. C (*ut*) d. Pour (ll) C (*ut*) E (*mi*) aug. F (*fa*) d. G (*ſol*) E (*mi*) C (*ut*) aug. les petites notes d. Pour (o) C (*ut*) aug. pendant le roulement dim. C, C, C, (*ut*) f.

Pour (p) la premiere note f. les trois qui ſuivent d. G (*ſol*) f. F (*fa*) E (*mi*) D (*re*) d. C (*ut*) aug. Pour (r) la premiére f. la ſeconde & la troiſiéme d. & ainſi du reſte des Triolets.

§. 27.

Tab. IX. Fig. 2. Pour (b) on peut prendre pour régle, que cette ſorte de trois notes doit toujours être exprimée d'une maniére flatteuſe, ſavoir: la premiére aug. le point dim. & les deux qui ſuivent doivent y être coulées vite & foiblement. Pour (c) la premiére & la troiſiéme aug. la ſeconde & la quatriéme d. & celles pour (d) de la même façon. Pour (f) celles avec le point aug. les quatres vites d. Pour (g) C (*ut*) aug. les quatre vites d. E (*mi*) f. & ainſi du reſte. Pour (l) la premiére note f. le Triolet d. & également. Pour (ll) les Triolets f. les Double croches d. Pour (m) la premiére f. les cinq qui ſuivent d. Pour (o) la premiére f. D (*re*) E (*mi*) D (*re*) dim. C (*ut*) d. & ainſi du reſte. Pour (p) la premiére f. les vites d. Pour (q) C (*ut*) aug. E (*mi*) d. & fort court, le port de voix aug. D (*re*) d. F (*fa*) f. E (*mi*) d. La ſorte de notes ſous (r) peuvent ſervir de régle générale, qu'il faut faire les deux premiéres d. & avec précipitation; & la note avec le point aug. C'eſt auſſi une régle générale & pour le mouvement lent & pour le vite, qu'il faut faire les notes ſous (s) les premieres fort court & un peu f. & celles avec le point dim. & ſoutenuës. Celles ſous (v) appartiennent plus au mouvement vite qu'au lent, & il faut alors toujours marquer la premiére des quatre. Il en eſt de même de celles ſous (y).

§. 28.

Tab. IX. Fig. 3. Pour (b) D (*re*) aug. le point avec G (*ſol*) & E (*mi*) dim. D (*re*) aug. le tremblement ſur C (*ut*) dim. C (*ut*) aug. H (*ſi*) dim. Pour (d) D (*re*) aug. E (*mi*), Fis (*fa dieſe*), G (*ſol*) d. A (*la*) f. C (*ut*) d. Pour (f) D (*re*) f. C (*ut*), H (*ſi*) d. & ainſi du reſte. Pour (g) le tremblement f. le point avec les deux notes dim. Tab. X. Fig. 3. Pour (l) D (*re*) f. H (*ſi*) & D (*re*), après la Pauſe d. & ainſi de celles qui ſuivent. Pour (n) D (*re*) f. H (*ſi*) d. C (*ut*), D (*re*) aug. & celles qui ſuivent de même. Pour (o) la premiére f. la ſeconde d. & ainſi du reſte. Pour (p) D (*re*) f. G (*ſol*), Fis (*fa dieſe*), G (*ſol*) d. D (*re*) aug. & ainſi du reſte. Pour (q) la premiére de chaque Triolet

let f. les deux autres d. Pour (t) D (*re*) f. les quatres autres d. & ainſi du reſte.

§. 29.

Tab. X. Fig. 4. Pour (e) E (*mi*) f. F (*fa*) d. & aug. G (*ſol*), A (*la*) de la même maniére. C (*ut*) d. Pour (f) E (*mi*) d. & aug. jusqu'au point. F (*fa*) & G (*ſol*) d. & aug. A (*la*), C (*ut*) d. Ces deux exemples ſont une eſpece de *Tempo rubato*, & donnent occaſion à plus de recherches. Au premier la Quarte, à compter de la Baſſe, eſt anticipée à la place de la Tiérce, & au ſecond la Neuviéme eſt retardée à la place de la Tierce & ſauvée en elle, v. Tab. VIII. Fig. 4. Pour (m) la premiére f. les quatre qui ſuivent dim. & ainſi du reſte. Pour (n) la premiére jusqu'au point aug. les trois ſuivantes d. & pour les autres de même.

§. 30.

Tab. X. Fig. 5. Il en eſt de même des deux exemples ſous (a) (b) que de celui ſous (e) (f) de la Fig. 4. Ceux-là montent, ceux-ci deſcendent. Sous (a) la Seconde eſt anticipée au ſieu de la Tierce, & ſauvée dans la Tierce par la Baſſe; & ſous (b) la Quarte eſt retardée au lieu de la Tierce, & ſauvée en elle; v. Tab. VIII. Fig. 5. L'expreſſion en eſt auſſi la même avec celle-là. Pour (e) la premiére f. les trois autres d. & ainſi du reſte. Pour (l) la premiére & la quatriéme f. la deuxiéme & la troiſiéme d. Si l'on joue ces notes dans un mouvement vite, la troiſiéme doit être marquée plus que les autres, parce qu'elle eſt la plus baſſe. Pour (n) la premiére f. la deuxiéme & la troiſiéme d. la quatriéme f. Dans le mouvement vite il faut un peu s'arrêter ſur la premiére, & pouſſer fort court la quatriéme. Pour (p) la premiére f. la deuxiéme d. la petite note d. & celles qui ſuivent comme ces deux premiéres. Pour (q) le premier Triolet f. le deuxiéme d. & ainſi du reſte.

§. 31.

Tab. XI. Fig. 6. Pour (a) E (*mi*) aug. Fis (*fa dieſe*) d. & coulé briévement. le tremblement ſur Fis (*fa dieſe*) f. G (*ſol*) d. Pour (b) E (*mi*) f. C (*ut*) d. le tremblement ſur Fis (*fa dieſe*) f. G (*ſol*) d. Pour (d) & (e) les quatre Double croches liées également enſemble; le tremblement ſur Fis (*fa dieſe*) d. G (*ſol*) p. f. Pour (h) le tremblement f. D (*re*), C (*ut*), H (*ſi*) d. A (*la*), Fis (*fa dieſe*) f. le port de voix fini par un pincé en G (*ſol*). Pour (i) les notes

avec le point aug. les courtes d. Pour (ll) E (*mi*) f. les hauts tons E (*mi*) & D (*re*) d. & coulés. Fis (*fa dieſe*) f. G (*ſol*) d. Pour (q) E (*mi*) f. C (*ut*), A (*la*) d. G (*ſol*), Fis (*fa dieſe*) f. A (*la*), D (*re*) d. Fis (*fa dieſe*), G (*ſol*) p. f.

§. 32.

Tab. XI. Fig. 7. Pour (a) E (*mi*) aug. G (*ſol*), E (*mi*) d. Pour (b) E (*mi*) f. G (*ſol*), F (*fa*), G (*ſol*) d. E (*mi*) p. f. Pour (c) E (*mi*) f. G (*ſol*), C (*ut*) d. E (*mi*) f. Pour (d) E (*mi*) d. Fis (*fa dieſe*) f. & aug. G (*ſol*), E (*mi*) tout d. Pour (n) le tremblement f. D (*re*), C (*ut*) d. G (*ſol*) f. E (*mi*) d. Pour (p) les trois premiéres f. le reſte d. Pour (q) de la même façon. Pour (t) E (*mi*) aug. les autres d.

§. 33.

Tab. XII. Fig. 8. Pour (c) G (*ſol*), F (*fa*), G (*ſol*), A (*la*) f. H (*ſi*) A (*la*), H (*ſi*), C (*ut*) d. D (*re*) f. & court. D (*re*) f. E (*mi*), F (*fa*) aug. Pour (d) les Triple croches f. la Croche d. & ainſi du reſte. Pour (l) G (*ſol*) marqué. G (*ſol*), F (*fa*), E (*mi*) d. & ainſi du reſte. Pour (m) G (*ſol*), G (*ſol*) aug. F (*fa*) d. Pour (o) G (*ſol*) f. Depuis D (*re*) jusqu'à G (*ſol*) d. F (*fa*) f. Pour (r) G (*ſol*), A (*la*), H (*ſi*) f. C (*ut*), D (*re*), E (*mi*), F (*fa*) dim. G (*ſol*), A (*la*), H (*ſi*), C (*ut*) aug. D (*re*), H (*ſi*), G (*ſol*), F (*fa*) d. & trainé. Pour (s) D (*re*) f. G (*ſol*) d. & coupé. F (*fa*) aug. E (*mi*) dim. Pour (t) D (*re*), E (*mi*), D (*re*) aug. E (*mi*) f. F (*fa*) d. Après les variations ſous (v) (w) (x) (y) (z) (aa) le port de voix peut être hauſſé par le dieſe d'un demi ton, comme on voit à (v). Pour (gg) G (*ſol*) aug. le tremblement ſur F (*fa*) d. E (*mi*), F (*fa*) dim.

§. 34.

Tab. XII. Fig. 9. Les intervalles de Tierce par en bas ſous (a) (b) (c) (d) peuvent être remplis par des petites notes; mais les notes principales aug. Pour (e) C (*ut*) aug. E (*mi*) dim. E (*mi*) aug. G (*ſol*) dim. le tremblement ſur E (*mi*) aug. & dim. Pour (g) (m) les notes principales f. les feintes d.

§. 35.

Tab. XIII. Fig. 10. On peut remplir les intervalles de Tierce ſous (b) (d) par de petites notes. Pour (e) les cinq premiéres notes f. les trois derniéres d. Pour (f) C (*ut*), A (*la*), d. G (*ſol*), F (*fa*) f. A (*la*), F (*fa*) aug. Pour (g) C (*ut*) f. D (*re*), E (*mi*), F (*fa*), G (*ſol*),

A (*la*), B (*si b mol*) dim. C (*ut*) f. A (*la*), G (*sol*), F (*fa*) d. Pour (h) le tremblement ſur C (*ut*) avec le coup d'après f. F (*fa*) d. A (*la*) f. F (*fa*) d. Pour (i) la premiére & la troiſiéme aug. la deuxiéme & la quatriéme d. & ainſi du reſte.

§. 36.

Tab. XIII. Fig. 11. Pour (a) chaque note aug. Pour (c) C (*ut*) aug. D (*re*), E (*mi*), F (*fa*), G (*ſol*) dim. G (*ſol*) f. D (*re*), F (*fa*), d. Pour (h) C (*ut*), D (*re*), E (*mi*), F (*fa*) trainé; G, G, G, (*ſol*) court & également. D (*re*) d. G (*ſol*), F (*fa*) d. Pour (k) C (*ut*), H (*ſi*), C (*ut*) f. G, G, (*ſol*) aug. G (*ſol*), A (*la*), G (*ſol*), F (*fa*) d. & auſſi court & également.

§. 37.

Tab. XIII. Fig. 12. Pour (a) G (*ſol*) aug. A (*la*) très d. Pour (b) G (*ſol*) f. E (*mi*), C (*ut*) d. Pour (c) G (*ſol*) f. F (*fa*), E (*mi*), D (*re*), C (*ut*) d. Pour (f) G (*ſol*) f. F (*fa*), E (*mi*) d. F (*fa*), E (*mi*) f. D (*re*), C (*ut*) d. D (*re*) f.

§. 38.

Tab. XIII. Fig. 13. Pour (a) A (*la*) f. F (*fa*), D (*re*) d. & trainé. Pour (b) A (*la*) d. D (*re*) aug. C (*ut*) d. Pour (f) (g) quatre notes f. & quatre d. Il eſt indifferent ſi ce ſont les premiéres ou les derniéres. Pour (l) les cinq premiéres d. C (*ut*) f.

§. 39.

Tab. XIV. Fig. 14. Pour (d) B (*ſi b mol*) aug. A (*la*), B (*ſi b mol*), C (*ut*), B (*ſi b mol*) dim. G (*ſol*), E (*mi*) f. Pour (g) les cinq premiéres notes f. les trois derniéres d. Pour (l) E (*mi*) f. B (*ſi b mol*), G (*ſol*) d. E (*mi*) f. Pour (ll) E (*mi*) aug. F (*fa*), E (*mi*) f. B (*ſi b mol*) d. D (*re*) d. Pour (n) E (*mi*), F (*fa*) d. Fis (*fa dieſe*), G (*ſol*) f. B (*ſi b mol*), G (*ſol*), E (*mi*), D (*re*) d. Pour (o) E (*mi*), G (*ſol*), B (*ſi b mol*), A (*la*) trainé & f. B (*ſi b mol*), D (*re*) d. Pour (s) E (*mi*), G (*ſol*) f. B (*ſi b mol*), A (*la*), G (*ſol*) d. F (*fa*), E (*mi*), D (*re*) aug.

§. 40.

Ce que j'ai paſſé ici, & les autres exemples, ou ſont déja expliqués au Chapitre des agrémens arbitraires, ou ſe rencontrent encore dans le ſuivant exemple de l'Adagio, qui ſe trouve dans les Tables XVII. XVIII & XIX. On cherchera donc dans la Table XVII. au ſecond ſyſtême où ſont les variations; les lettres au deſſus des notes

tes, & les chiffres au deſſous d'elles montrent, de quelle Figure les variations ſont priſes.

§. 41.

Tab. XVII. La premiére note G (*ſol*) aug. Pour (c) (26) les deux petites notes d. C (*ut*) p. f. & aug. Pour (ll) (9) E (*mi*) avec le tremblement f. & dim. D (*re*), C (*ut*) d. Pour (d) (28) D (*re*) f. C (*ut*) d. H (*ſi*) f. A (*la*), G (*ſol*) avec le tremblement d. Pour (i) (8) G (*ſol*) d. H (*ſi*), D (*re*) p. f. Pour (f) (26) les deux petites notes d. F, F, (*fa*) aug. Pour (aa) (8) A (*la*), G (*ſol*) d. F (*fa*), E (*mi*), D (*re*) p. f. Pour (e) (26) les deux petites notes d. Pour (b) (28) E (*mi*) f. D (*re*) d. C (*ut*) f. & dim. E (*mi*) augm. Pour (a) (3) D (*re*) aug. F (*fa*), E (*mi*) d. D (*re*) aug. C (*ut*) avec le tremblement & le coup d'après d. le port de voix C (*ut*) f. H (*ſi*) d. Pour (f) (7) E (*mi*) f. C (*ut*) d. G (*ſol*) f. E (*mi*) d. Pour (k) (3) D (*re*) f. G (*ſol*) aug. D (*re*), C (*ut*) d. A (*la*) aug. C (*ut*) d. la petite note C (*ut*) aug. H (*ſi*) avec le tremblement dim. Pour (v) (8) D (*re*) aug. C (*ut*), H (*ſi*), C (*ut*), D (*re*) d. Pour (c) (6) E (*mi*) aug. Fis (*fa dieſe*), G (*ſol*) d. Pour (g) (6) Fis (*fa dieſe*) f. D (*re*), E (*mi*) d. Fis (*fa dieſe*) f. G (*ſol*), A (*la*) d. Pour (b) (23) G (*ſol*) avec le tremblement f. Fis (*fa dieſe*), E (*mi*) d. D (*re*) f. Pour (f) (8) D (*re*) f. E (*mi*), D (*re*), E (*mi*) d. F (*fa*) f. Pour (v) (6) F (*fa*) f. E (*mi*) d. C (*ut*), A (*la*), E (*mi*) dim. E (*mi*) f. Fis (*fa dieſe*) d. D (*re*), A (*la*), Fis (*fa dieſe*) dim. Fis (*fa dieſe*) f. G (*ſol*) d. Pour (d) (20) G (*ſol*), H (*ſi*), A (*la*), aug. G (*ſol*), A (*la*), H (*ſi*) dim. C (*ut*) aug. Pour (ll) (25) les quatre petites notes d. Pour (m) (25) A (*la*) & H (*ſi*) f. & pouſſé avec force; les quatre petites notes d. C (*ut*) f. & pouſſé avec force. H (*ſi*) d. A (*la*) avec le tremblement aug. G (*ſol*) d. Pour (g) (20) G (*ſol*) aug. les quatre petites notes dim. Pour (g) (20) A (*la*), B (*ſi b mol*), H (*ſi*), C (*ut*), Cis (*ut dieſe*) aug. Pour (b) (2) D (*re*) d. & aug. E (*mi*), F (*fa*) d. Pour (k) (2) E (*mi*) f. G (*ſol*), F (*fa*) d. E (*mi*) f. F (*fa*), G (*ſol*) d. F (*fa*) avec le tremblement f. E (*mi*) d. F (*fa*) aug. G (*ſol*) f. Pour (b) (23) le tremblement f. & dim. G (*ſol*), F (*fa*) d. Pour (l) (14) E (*mi*) f. B (*ſi b mol*), G (*ſol*), E (*mi*) d. D (*re*) aug. le tremblement ſur Cis (*ut dieſe*) dim. Pour (x) (8) E (*mi*) aug. D (*re*), Cis (*ut dieſe*), H (*ſi*), Cis (*ut dieſe*), A (*la*) dim.

F (*fa*)

F (*fa*), A (*la*) aug. Pour (c) (13) A (*la*) f. G (*ſol*), F (*fa*), E (*mi*) d. D (*re*) f. C (*ut*) d. le port de voix C (*ut*) aug. H (*ſi*) avec le tremblement dim. Pour (p) (18) D (*re*) coupé & f. D (*re*), E (*mi*), F (*fa*) d. le tremblement ſur E (*mi*) f. D (*re*), E (*mi*) d. Pour (c) (5) F (*fa*) f. D (*re*) aug. F (*fa*) d. E (*mi*) f. C (*ut*) aug. E (*mi*) d.

§. 42.

Tab. XVIII. Pour (e) (22) le tremblement ſur E (*mi*) f. G (*ſol*), E (*mi*) d. D (*re*) f. Pour (z) (8) D (*re*) aug. C (*ut*) D (*re*), H (*ſi*) dim. les ports de voix d. C (*ut*), A (*la*), aug. Pour (e) (14) F (*fa*), D (*re*), F (*fa*), E (*mi*) d. D (*re*), C (*ut*), H (*ſi*), A (*la*) f. A (*la*) avec le tremblement f. Gis (*ſol dieſe*) d. Pour (a) (8) E (*mi*), Gis (*ſol dieſe*), H (*ſi*) aug. C (*ut*), D (*re*) d. le tremblement ſur C (*ut*) f. H (*ſi*) d. A (*la*) f. & dim. Pour (k) (8) E (*mi*) f. Gis (*ſol dieſe*), H (*ſi*), Gis (*ſol dieſe*) d. D (*re*), Gis (*ſol dieſe*), H (*ſi*), A (*la*), Gis (*ſol dieſe*) f. F (*fa*), E (*mi*), D (*re*) d. le tremblement ſur C (*ut*) f. H (*ſi*) d. A (*la*) f. Pour (ff) (8) A (*la*) aug. G (*ſol*), F (*fa*), E (*mi*) d. le port de voix E (*mi*) aug. F (*fa*) d. E (*mi*), D (*re*), E (*mi*), C (*ut*) f. Pour (p) (14) les ſix notes d. & d'une maniére flatteuſe. le tremblement ſur Gis (*ſol dieſe*) f. Pour (i) (19) F, F (*fa*), E, E (*mi*), D (*re*) tout d. Pour (u) (3) les deux Triolets avec le tremblement ſur H (*ſi*) f. A (*la*) dim. Pour (e) (11) les quatre Triolets avec le tremblement ſur F (*fa*), & les deux notes qui ſuivent tout d. & ſans beaucoup de mouvement de la poitrine. Pour (q) (8) les huit Double croches avec le tremblement ſur E (*mi*) jusqu'à C (*ut*) f. cependant chaque note aug. G (*ſol*) aug. les quatres petites notes d. Pour (c) (5) A (*la*) f. H (*ſi*), C (*ut*) d. G (*ſol*) f. H (*ſi*), C (*ut*) d. Pour (d) (5) F (*fa*) aug. A (*la*), G (*ſol*), F (*fa*), d. E (*mi*), C (*ut*) aug. Pour (c) (25) D (*re*) aug. les quatre petites notes dim. E (*mi*), F (*fa*) f. les petites notes d. G (*ſol*) f. Pour (m) (13) A (*la*) f. F, F (*fa*), E (*mi*) d. Pour (n) (13) D (*re*), Fis (*fa dieſe*), A (*la*) f. C (*ut*) d. Pour ce qui eſt aux marques (d) (21), on peut lire le Chapitre XIII. §. 36. Fig. 21. (d) où tout eſt ſuffiſamment expliqué; ce qu'on ne veut pas repeter ici, pour ne pas tomber dans des redites inutiles. Pour (c) (20) G (*ſol*) aug. les autres dim. Pour (l) (9) C (*ut*) f. D (*re*), E (*mi*)

d. E (*mi*), F (*fa*), G *sol*) f. E (*mi*), F (*fa*), G (*sol*) d. E (*mi*), D (*re*), C (*ut*) f. Pour (o) (24) jusqu'à G (*sol*) avec le tremblement f. Pour (f) (27) G (*sol*) aug. les autres dim.

§. 43.

Tab. XIX. Les Triolets aux marques (s) (1) & (cc) (8) d. D (*re*) f. F (*fa*) d. le tremblement sur E (*mi*) & C (*ut*) f. A (*la*) aug. Pour (c) (15) A (*la*), H (*si*), C (*ut*), D (*re*) f. G (*sol*) d. & aug. C (*ut*), H (*si*), C (*ut*), E (*mi*), G (*sol*), F (*fa*) d. & aug. H (*si*), D (*re*), F (*fa*) f. E (*mi*) d. & aug. G (*sol*), F (*fa*), E (*mi*) d. Pour (kk) (8) D (*re*) & les notes vites qui suivent f. F (*fa*) & les notes vites qui suivent d. A (*la*) f. C (*ut*) d. Pour (h) (4) le tremblement sur H (*si*) avec A (*la*), G (*sol*) f. Pour (m) (25) depuis C (*ut*), avec les notes qui suivent & le tremblement jusqu'à C (*ut*) f. le C (*ut*) suivant d. H (*si*) aug. C (*ut*), D (*re*) d. Pour (o) (14) G (*sol*), H (*si*), D (*re*), C (*ut*) f. D (*re*), F (*fa*) d. le tremblement sur E (*mi*), F (*fa*), G (*sol*) f. C (*ut*), & aux marques (m) (23) C (*ut*) avec les deux Triolets d. Pour (ll) (8) les huit notes jusqu'au tremblement sur E (*mi*) f. Pour (b) (20) G (*sol*), A (*la*), G (*sol*), F (*fa*), G (*sol*) aug. H (*si*), C (*ut*) d. & jusqu'à (d) (16) C (*ut*), D (*re*), C (*ut*) aug. H (*si*), C (*ut*), A (*la*) dim. D (*re*) aug. Pour (c) (16) H (*si*), C (*ut*), D (*re*) f. Pour (e) (26) D (*re*), F (*fa*), E (*mi*) d. & aug. Pour (a) (16) G (*sol*), F (*fa*), E (*mi*) d. F (*fa*), F (*fa*) aug. A (*la*), G (*sol*), F (*fa*) f. Pour (hh) (8) G (*sol*) f. D (*re*) aug. F (*fa*) d. le tremblement sur E (*mi*) avec D (*re*), E (*mi*) f. Pour (m) (5) les huit notes d. Pour (n) (22) F (*fa*), E (*mi*) d. C (*ut*), G (*sol*), E (*mi*), D (*re*) f. G (*sol*) & les Double croches qui suivent avec les ports de voix aux marques (a) (18) d. & d'une maniére flatteuse. Pour (o) (5) les quatre Triolets f. & trainé. Et l'on continue de cette façon jusqu'à la Cadence, & finit à la derniére note par un Piano diminuant.

CHA-

CHAPITRE XV.

DES CADENCES.

§. 1.

Par le mot de Cadence je n'entens pas ici les fins des periodes dans la melodie, & encore moins les tremblemens, appellés par quelques François Cadence. Je traite ici de cet ornement arbitraire, qui se fait par la partie principale, selon la volonté & la fantaisie de celui qui exécute, à la fin de la piéce, sur la note penultiéme de la Basse, savoir la Quinte du Mode dans lequel la piéce est composée.

§. 2.

Il n'y a peut être pas encore un demi siécle que ces Cadences sont devenuës à la mode chez les Italiens, lesquels ont imités les Allemans & les autres nations qui s'appliquent à chanter & à jouer dans le gout Italien. Les François s'en sont encore jusqu'à présent abstenus. Il semble que les Cadences n'étoient pas encore connus dans le tems que Lully quita l'Italie; car sans cela il auroit aussi introduit cet ornement chez les François. Il est plutot à croire que les Cadences ne sont devenus à la mode qu'après que Corelli avoit déja publié ses 12 Solo pour le Violon (*). Ce qu'on peut dire de plus sûr de l'origine des Cadences, c'est que quelques années avant la fin du siécle passé, & les dix premiéres années du siécle courrant, les parties concertantes avoient la coutume de finir, moyennant un petit passage sur la Basse qui marchoit toujours, & un bon tremblement qu'on y ajoutoit. Mais ce n'est qu'environ entre l'année 1710 & 1716. que les Cadences, telles que nous les avons présentement, où la Basse s'arrête, sont devenuës à la mode. Les *Fermates*, quand on s'arrête *ad libitum* au milieu d'une piéce, peuvent bien être un peu plus anciens.

(*) Dabord après la premiére Edition ces Sonates parurent de nouveau gravées sous le nom de l'Auteur, & il y avoit des variations sur des douze Adagio

des ſix premieres Sonates. Cependant il n'y avoit aucune Cadence ad libitum. Peu de tems après le célébre Violon, Nicolas Mattei, qui a été au ſervice de l'Autriche, compoſa encore d'autres variations à ces mêmes douze Adagio. Celui-ci a bien à la vérité fait quelque choſe de plus que Corelli même, les ayant finis par une eſpece de petit ornement; mais ce ne ſont pas encore des Cadences ad libitum, comme on les a à préſent; elles marchent toujours en obſervant la meſure, & ſans que la Baſſe s'arrête. J'ai l'un & l'autre ouvrage depuis plus de 30 ans.

§. 3.

Si l'on doit la naiſſance des Cadences à des régles qui montrent comme elles doivent être faites, ou ſi elles ont été inventées de quelques habiles gens arbitrairement, c'eſt ce que j'ignore, quoique je croye le dernier. Car depuis plus de vingt ans les Compoſiteurs en Italie ſe ſont recriés beaucoup contre les abus, que les Chanteurs médiocres commettoient fréquemment à cet égard aux Opera. C'eſt pourquoi les Compoſiteurs finirent la plupart des airs à l'Uniſſon, moyennant des paſſages de Baſſe, pour oter aux Chanteurs peu inſtruits toute occaſion de faire des Cadences.

§. 4.

Les abus qui ſe commettent aux Cadences ne conſiſtent pas ſeulement en ce qu'ordinairement elles ne valent rien; mais auſſi qu'on s'en ſert à la Muſique inſtrumentale dans des piéces, auxquelles il ne convient point du tout d'en faire; p. e. dans des piéces gaïes & vites compoſées dans la meſure de $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{12}{8}$ & $\frac{6}{8}$. Elles n'ont lieu qu'en des piéces pathétiques & lentes, & en des piéces vites, qui vont en même tems ſerieuſement.

§. 5.

Le but des Cadences eſt, de ſurprendre encore une fois l'auditeur inopinement à la fin de la piéce, & de laiſſer une impreſſion ſinguliére dans ſon ame; c'eſt pourquoi il ſuffit de faire dans une piéce une ſeule Cadence; & l'on doit regarder comme un abus, ſi le Chanteur en fait deux à la premiére partie, & encore une à la ſeconde partie de l'Air; car il y a de cette façon à cauſe du *Da Capo*, cinq Cadences dans un ſeul Air. Une telle abondance fatigue non ſeulement bientôt l'auditeur, ſurtout ſi les Cadences ſe reſſemblent toujours, comme cela arrive ordinairement; mais un Chanteur qui n'eſt pas trop riche en inventions, en eſt auſſi épuiſé d'autant plus vite. Si au contraire le Chanteur ne fait qu'une Cadence à la fin de la piéce, cela lui devient

utile

utile, parce que l'auditeur a toujours encore quelque chose à souhaiter.

§. 6.

On ne peut nier, que les Cadences sont un grand ornement, quand on les employe bien à propos, & quand elles réussissent bien. Cependant il faut aussi convenir, que n'étant que rarement sans défaut, elles sont devenuës un mal nécessaire surtout chez les chanteurs. On s'imagine de commettre une grande faute si on n'en fait point; mais souvent un chantenr finiroit bien mieux son Air, & s'aqueroit bien plus de reputation, s'il se passoit des Cadences. Néantmoins tous ceux qui se melent de chanter ou de jouer des Solo, veulent faire des Cadences, & croient même être obligés d'en faire; quoique faute d'en connoitre la nature & de savoir comment il faut les bien exécuter, cette mode devient fort à charge à la plupart des chanteurs, & les rend quelquefois ridicules aux yeux des véritables connoisseurs.

§. 7.

J'ai déja dit, qu'on n'a jamais donné des régles sur les Cadences; aussi seroit-il difficile d'enfermer dans des régles des pensées qui sont arbitraires, qui n'ont point de mélodie formelle, & où la Basse ne peut être employée. D'ailleurs leur étenduë est fort petite par rapport aux Modes qu'on peut toucher, & elles doivent en général sembler n'être que des Impromptus. Cependant l'art de la Composition fournit quelques avantages, dont on peut se servir; à moins qu'on n'aime mieux, suivant la coutume assez ordinaire, apprendre par cœur les Cadences moyennant l'oreille, tout comme les oiseaux apprennent à chanter, sans savoir en quoi elles consistent ni où elles conviennent, & de faire entendre quelquefois une Cadence gaye dans une piéce triste, ou une Cadence triste dans une piéce gaye.

§. 8.

Les Cadences doivent être puisées dans la passion qui régne principalement dans tout le cours de la piéce. Il faut qu'elles contiennent une courte repetition ou imitation des passages les plus agréables qui s'y trouvent. Il arrive quelquefois que par distraction on ne sauroit inventer quelque chose de nouveau sur le champ; alors il n'y a pas de meilleur moyen que de choisir un des passages les plus agréables, & d'en former la Cadence. On pourra par là non seulement

ſuppléer toujours au défaut de l'invention; mais on ne manquera auſſi jamais de ſatisfaire au ſentiment qui régne dans la piéce. C'eſt un avantage, qui n'eſt pas trop connu, & que je veux recommander à tout le monde.

§. 9.

Les Cadences ſont d'une ou de deux parties. Celles d'une partie ſont principalement arbitraires, comme on a dit ci-haut. Il faut qu'elles ſoient courtes & neuves, & qu'elles ſurprennent l'auditeur comme une ſaillie; par conſéquent elles doivent être faites de façon que l'auditeur s'imagine, qu'elles n'étoient conçuës & nées qu'au moment de leur production. Il n'en faut donc point être prodigue, il faut en uſer en Oeconome, ſurtout quand on a toujours les mêmes auditeurs.

§. 10.

Puisque leur étenduë, étant fort petite, peut aiſement s'épuiſer, il eſt très difficile d'éviter, qu'elles ne ſe reſſemblent l'une à l'autre. C'eſt pourquoi il faut ſe bien garder, de mettre trop de penſées dans une Cadence.

§. 11.

Ni les Figures ni les ſimples intervalles, par lesquelles on commence ou finit les Cadences, ne doivent être repetées plus d'une fois dans la transpoſition. Je m'en vais éclaircir ceci par deux Cadences de la même eſpéce, lesquels je donnerai pour modele; v. Tab. XX. Fig. 1. & Fig. 2. Dans la premiére il ſe trouve bien des Figures de deux ſortes. Cependant comme on en entend chacune quatre fois, l'oreille s'en ennuïe. Mais dans la ſeconde les Figures ne ſe repetent qu'une fois, & ſont interrompuées par de nouvelles Figures; c'eſt pourquoi elle eſt préférable à la premiére. Car plus qu'on ſurprend l'oreille par de nouvelles inventions, plus on lui donne du plaiſir. Il faut donc qu'on mele toujours des Figures de differentes eſpeces enſemble. Dans la premiére Cadence ſe trouve encore un autre défaut; c'eſt que depuis le commencement jusqu'à la fin il n'y a qu'une même ſorte de meſure & qu'une même eſpece des notes, ce qui eſt auſſi contre la nature des Cadences. Si l'on veut faire des ſimples intervalles de la ſeconde Cadence, il n'y a qu'à prendre la premiére note de chaque Figure, v. Fig. 3; & alors elle ſera convenable à l'Adagio, comme de la premiére façon elle convient à l'Allegro.

§. 12.

§. 12.

Puisqu'on ne doit pas repeter trop ſouvent les Figures & les paſſages dans la transpoſition, il faut les faire encore moins ſur le même ton. C'eſt un régle générale pour les Cadences, qu'il ne faut pas faire entendre trop ſouvent les tons, par où les paſſages commencent, parce que l'oreille en eſt plus frappée que des autres. Il faut ſurtout éviter cela à la fin, où l'on a coutume de s'arrêter un peu ſur la Sixte ou la Quarte du ton fondamental. Cela ſeroit auſſi désagréable à l'oreille, que ſi dans un Diſcours on vouloit toujours commencer ou finir pluſieurs periodes par les mêmes paroles.

§. 13.

Quoique les Cadences ſoient arbitraires, il faut pourtant que les Diſſonnances ſoient bien ſauvées; ſurtout quand on paſſe à des Modes étrangers à celui qui regne dans la piéce; ce qui peut ſe faire par le ſaut dans la Quinte fauſſe ou dans la Quarte ſuperfluë, v. Tab. XX. Fig. 4.

§. 14.

Il ne faut pas extravaguer dans des Modes, qui n'ont point de connexion avec celui qui régne dans la piéce. Une petite Cadence ne doit pas du tout paſſer à un autre Mode; mais ſi elle eſt tant ſoit peu longue, on paſſe le plus naturellement dans la Quarte, & dans une encore plus longue dans la Quarte & dans la Quinte. Dans les Modes de Tierce majeure, le mouvement en la Quarte ſe fait par la Septiéme mineure, comme Fig. 5. par le ton Dis (*mi b mol*) ſous la lettre (a). Celui en la Quinte ſe fait par la Quarte ſuperfluë, v. H (*ſi*) ſous la lettre (b); & le retour dans le mode régnant par la Quarte ordinaire, v. B (*ſi b mol*) ſous la lettre (c). Dans les Modes de Tierce mineure le mouvement en la Quarte ſe fait moyennant la Tierce majeure, v. Fig. 6. le ton H (*ſi*) ſous la lettre (a); celui en la Quinte, & le retour dans le Mode principal, ſe font comme au Mode de Tierce majeure, v. Cis (*ut dieſe*) & C (*ut*) ſous les lettres (b) & (c). On peut bien paſſer du Mode de Tierce majeure dans celui de Tierce mineure; mais cela doit ſe faire briévement & avec beaucoup de circonſpection, pour pouvoir retourner de bonne grace dans le Mode régnant. On peut auſſi dans les Modes de Tierce mineure monter & deſcendre par dégré, moyennant de Demi-tons; mais il ne doit y en avoir plus de trois ou quatre qui ſe ſuccédent, parce qu'autre-

ment

ment ils cauſeroient du dégout, ainſi que tous les paſſages qui ſe reſſemblent trop.

§. 15.

De même qu'une Cadence gaye eſt formée des grands ſauts éloignés, des paſſages gayes avec les Triolets & Tremblemens entremelés &c. v. Tab. XX. Fig. 7; de même auſſi une Cadence triſte n'eſt presque faite que des intervalles qui ſont tout près l'un de l'autre, entremelés de Diſſonnances, v. Fig. 8. Celle-là convient à une piéce gaye, & celle-ci à une piéce fort triſte. Il faut ici prendre garde, de ne pas meler le gai & le triſte d'une maniére abſurde, ni confondre l'un avec l'autre.

§. 16.

Ce n'eſt que rarement qu'on a égard à la meſure dans les Cadences; ce ſeroit même un défaut de vouloir ſe contraindre à l'obſerver. Car les Cadences ne doivent pas avoir un chant ſuivi; des penſées detachées ſuffiſent, pourvu qu'elles ſoient conformes à l'expreſſion des ſentimens qui régnent dans la piéce.

§. 17.

Les Cadences pour une voix & pour un inſtrument à vent, doivent être telles qu'elles puiſſent être finies dans une ſeule haleine. Un joueur d'inſtrument à corde peut les faire auſſi longues qu'il lui plaira, pourvu qu'il ſoit aſſez riche en inventions. Toutefois il gagne plus à une brieveté juſte qu'à une longueur ennuyeuſe.

§. 18.

Je ne prétends pas, que les exemples que je donne ici, ſoient des Cadences parfaites & achevées. Je ne les donne que pour des modeles qui feront comprendre les paſſages dans les Modes étrangers, le retour dans les Modes régnants, le melange des Figures, & en général la nature des Cadences. Il y a des gens qui pourroient peut-être ſouhaiter que j'ajoutaſſe un nombre de Cadences achevées. Mais puiſqu'on n'eſt pas capable d'écrire les Cadences ainſi qu'elles doivent être jouées; tous les exemples des Cadences achevées ne ſeroient pas auſſi ſuffiſants pour en donner une idée complete. Ce n'eſt donc qu'en faiſant grande attention aux Cadences que font pluſieurs habiles gens, qu'on apprendra d'en auſſi faire de bonnes. Et quand on a déja quelque connoiſſance de leurs qualités, comme je tache ici de les faire ſentir, on ſera capable de juger d'autant plus ſûrement

rement de celles qu'on entend faire, & l'on pourra mettre à profit le bon & éviter le mauvais. Il arrive quelquefois, que des Muſiciens très habiles ſont des fautes par rapport aux Cadences, ſoit par la mauvaiſe humeur où ils ſe trouvent; ſoit par trop de vivacité, ou par inadvertance & par négligence; ou parce que leurs inventions ſont ſeches; ou qu'ils ne ſont pas aſſez de cas des Auditeurs; ou qu'ils affectent d'être trop artificiels; enfin par bien d'autres raiſons qu'il eſt inutile de marquer ici. C'eſt un préjugé de croire qu'un bon Muſicien ne puiſſe quelquefois faire une mauvaiſe Cadence, & qu'un Muſicien médiocre ne puiſſe en faire une bonne. Cela peut arriver très aiſément, puiſque les Cadences doivent être inventées presque ſur le champ; elles demandent moins de ſcience que de vivacité d'eſprit. Leur plus grande beauté eſt, qu'elles excitent en l'auditeur une admiration nouvelle & touchante par quelque choſe d'imprévu, & pouſſent les paſſions qu'on a pour but, à leur plus haut dégré. Cependant l'on ne doit pas croire, qu'un nombre des paſſages vites ſoient capable de produire cet effet. Il s'en faut bien que par un grand nombre de figures bigarrées les paſſions puiſſent être excitées, auſſi bien que par quelques intervalles ſimples entremelés habilement de Diſſonnances.

§. 19.

Les Cadences à deux parties ne ſont pas ſi arbitraires que celles à une partie. Les régles de la Compoſition y ont plus d'influence; c'eſt pourquoi ceux qui veulent ſe meler de faire cette eſpece de Cadences, doivent au moins ſavoir, comment une Diſſonnance eſt préparée & ſauvée, & entendre les régles de l'imitation; ſans quoi ils y réuſſiront fort mal. Les Chanteurs ont la plupart étudié de ſemblables Cadences, & les ont appris par cœur. Car c'eſt une grande rareté de trouver deux Chanteurs enſemble, qui entendent quelque choſe de l'harmonie ou de la compoſition. Ils s'imaginent la plûpart que la peine qu'ils ſe donneroient pour cela, deviendroit nuiſible à leur voix; un préjugé, qui eſt produit & entretenu par la pareſſe, & que les uns transmettent aux autres. Il eſt moins rare parmi les joueurs d'inſtrument, d'en trouver quelquesuns qui ne manquent pas de cette connoiſſance.

§. 20.

Les Cadences à deux parties peuvent être un peu plus longues que celles à une partie, parce que l'harmonie qu'elles contiennent, empeche qu'elles n'ennuyent pas ſi facilement, & il y eſt auſſi permis de prendre haleine.

§. 21.

Ceux qui ne ſavent pas beaucoup de l'harmonie, ſe contentent pour l'ordinaire des paſſages de Tierce & de Sixte, leſquels pourtant ne ſuffiſent point pour donner de l'admiration à l'auditeur.

§. 22.

S'il eſt facile d'inventer des Cadences à deux parties & de les mettre par écrit; il eſt au contraire très difficile d'en faire ſur le champ, ſans être auparavant convenu là deſſus; parce que l'un ne peut pas prévoir les penſées de l'autre. Cependant ſi l'on eſt au fait des avantages que les imitations & la pratique des Diſſonnances offrent, ces difficultés peuvent être ſurmontées. C'eſt l'invention des Cadences ſur le champ, que j'ai principalement ici en vuë. Je vais donc ajouter quelques exemples, qu'on pourra conſiderer comme un plan où l'on trouve les differentes ſortes d'imitations, de même que la maniére de préparer & de ſauver les Diſſonnances qui y doivent être employées. Pour ce qui regarde les broderies, qui ſont l'ouvrage de l'invention, & ne peuvent être bornées à quelques exemples, je les laiſſe à l'invention & au gout de chacun.

§. 23.

Outre les paſſages, où des Tierces & des Sixtes marchent enſemble dans le mouvement droit, les Cadences à deux parties conſiſtent en général en des imitations, où une partie propoſe & l'autre imite. Les liaiſons y ſont d'un grand uſage, ſavoir on lie la Seconde à la Tierce & on la ſauve en la Tierce ou en la Sixte; ou on le fait dans l'ordre renverſé, tellement que la Septiéme eſt préparée par la Sixte, & qu'elle eſt ſauvée en la Sixte ou en la Tierce; ou l'on paſſe de la Tierce dans la Quarte ſuperfluë, & dans l'ordre renverſé de la Sixte dans la Quinte fauſſe; ou l'on s'arrête ſur la Quinte fauſſe dans la partie ſuperieure, avant que de la ſauver en la Tierce; par où elle devient la Quarte ordinaire, & eſt ſauvée enſuite en la Tierce. Deux perſonnes qui ſont au fait de ceci, peuvent ſans une convention préalable, & ſans bleſſer les régles de l'art de la Compoſition, paſſer d'une Diſſonnance à l'autre.

§. 24.

§. 24.

Dans un paſſage, où il n'y a que des Sixtes, & où l'on ne veut pas toucher des Diſſonnances, il faut que l'une des parties anticipe toujours une note, ſoit en montant ou en deſcendant, afin que l'autre s'y puiſſe régler, voyez en Tab. XX. Fig. 9. où la partie inferieure fait le mouvement, & donne à connoitre, que la ſuperieure doit monter dans la premiére meſure, & ſe retourner enſuite pour deſcendre. A la Fig. 10. c'eſt la partie ſuperieure qui fait le mouvement, & qui eſt ſuivie de l'inferieure. Si l'on change dans ces deux paſſages la partie ſuperieure en l'inferieure, & l'inferieure en la ſuperieure, on aura alors une eſpece de mouvement de Tierce.

§. 25.

Le mouvement de Sixte melé avec la Septiéme, eſt de deux ſortes: ſavoir en montant & en deſcendant. Quant à la premiére eſpece, la partie ſuperieure va en l'Octave, & la partie inferieure de la Sixte en la Septiéme, v. Tab. XX. Fig. 11. Pour les Septiémes qui deſcendent, c'eſt la partie inferieure qui prépare, & la Superieure qui ſauve la Diſſonnance, quoique l'inferieure puiſſe auſſi & la préparer & la ſauver, comme on voit à la ſeconde meſure de l'exemple de la Fig. 12. Si dans les deux exemples précédens on change reciproquement les deux parties, on aura alors le mouvement des Tierces, où la Tierce eſt préparée par la Seconde, & ſauvée en la Tierce ou en la Sixte.

§. 26.

La premiére partie qui fait pour l'ordinaire la propoſition, doit non ſeulement donner occaſion à la ſeconde pour repondre, & attendre après elle; mais elle doit auſſi ſe ſaiſir pendant la reponſe, d'un intervalle qui donne lieu à une nouvelle liaiſon; pour que les liaiſons ne ſe faſſent point d'une même façon. Dans l'exemple de la Fig. 13. la premiére liaiſon conſiſte en la petite Seconde; celle qui ſuit en la Septiéme défectueuſe; & pendant que la ſeconde partie imite les paſſages de la premiére, celle-ci ſe prépare par le ton H (*ſi*) à la Septiéme ſuivante, & la ſauve en la Sixte. La ſeconde partie prépare enſuite encore une fois la Septiéme, moyennant le ton H (*ſi*), paſſe par le Cis (*ut dieſe*) contre le G (*ſol*), comme la Quinte fauſſe, à la liaiſon de la Quarte D (*re*) &c. & l'oreille eſt ſurpriſe de plus d'une maniére.

§. 27.

Les Cadences peuvent auſſi être faites à la maniére d'un Canon; v. Tab. XX. Fig. 14. où l'imitation ſe fait dans la Quarte en bas. Celle Tab. XXI. Fig. 1. ſe fait par la Quinte & par la Sixte; & celle Fig. 2. par la Seconde, qui monte par deſſus, & ſe ſauve en la Tierce. Dans la Cadence de la Fig. 3. l'imitation ſe fait alternativement par la Quarte ſuperfluë & par la Quinte fauſſe, comme auſſi par la Quinte & par la Sixte. Celle à la Fig. 4. prépare la Tierce de la Seconde & la Septiéme de la Sixte. La premiére ſe ſauve en la Sixte, & la Seconde en la Tierce; mais ce paſſage ne peut, à cauſe du ſaut de la Quarte, être repeté plus de deux fois dans la transpoſition.

§. 28.

Ces exemples contiennent la plus grande partie des paſſages, où une voix peut imiter l'autre ſans convention préalable. Il n'y a qu'à remarquer encore, qu'il dépend principalement de la premiére partie qui commence pour l'ordinaire, de faire les paſſages tels que la ſeconde partie les puiſſe imiter, auſſi bien par rapport à la clarté des penſées, que ſpécialement par rapport à la hauteur & à la profondeur des tons. Si le premier de deux Muſiciens qui veulent faire une Cadence, n'entend rien de ce que nous lui demandons ici; la ſcience de l'autre ne ſervira à rien, & il ſera obligé de ſuivre le premiér, auſſi bien qu'il pourra, par de ſimples Tierces & Sixtes, & d'éviter les Diſſonnances; parce qu'elles font un mauvais effet, ſi elles ne ſont pas bien ſauvées.

§. 29.

Pour ce qui regarde la fin des Cadences, il faut remarquer que c'eſt la Quarte de la note finale, ou ce qui revient au même, la Septiéme de la note fondamentale de la Cadence, qui dénonce ſa fin. Elles ſe trouvent la plupart dans la partie ſuperieure; ſavoir au cas que la Cadence finiſſe par la Tierce à l'Uniſſon; la partie inferieure devant alors s'y régler, & tacher de prendre la Quinte fauſſe de cette Quarte, pour en la ſauvant en la Tierce, ſe préparer à la fin, de la maniére que nous l'avons obſervé dans les exemples précédents. A la Fig. 11. Tab. XX. c'eſt la note liée C (*ut*) dans la meſure penultiéme, qui denonce la fin de la Cadence dans la premiére partie, v. (a); comme c'eſt Fis (*fa dieſe*) qui la denonce dans la ſeconde partie, v. (b); & Fig. 12. c'eſt F (*fa*) avec la Septiéme G (*ſol*), v. (c) (d); Fig. 13 & 14.

c'eſt

c'eſt D (*re*) avec Gis (*ſol dieſe*), v. (e) (f) (g) (h); Tab. XXI. Fig. 1. c'eſt Es (*mi b mol*) avec A (*la*), v. (i) (k); Fig. 2. c'eſt G (*ſol*) avec Cis (*ut dieſe*), v. (l) (m); Fig. 3. c'eſt F (*fa*) avec H (*ſi*), v. (n) (o); & Fig. 4. c'eſt C (*ut*) avec Fis (*fa dieſe*), & B (*ſi b mol*) avec E (*mi*), v. (p) (q) (r) (s): après quoi ſuivent toujours les tremblemens. Mais ſi la Cadence ſe finit par la Sixte dans l'Octave, la Quarte du ton principal vient alors dans la deuxiéme partie, & la premiére partie prend l'intervalle qui fait la Quarte ſuperfluë, à compter de l'intervalle de la deuxiéme partie, ou la Quinte fauſſe, à compter d'en haut en bas.

§. 30.

On a la liberté d'allonger & de racourcir les Figures & les ornemens qu'on employe dans les propoſitions & dans les imitations des Cadences, de même que dans la maniére d'en préparer & de ſauver les Diſſonnances. On en pourra voir les Fig 5. & 6. de la Tab. XXI. où celle-là eſt longue & celle-ci courte. Et l'un & l'autre de ces exemples eſt pris de celui qui ſe trouve Fig. 2. Les Figures ſont étenduës dans la Fig. 5. & dans la Fig. 6. elles ſont abregées, moyennant qu'on a laiſſé les ornemens. On en peut faire de même aux autres, de ſorte que par le changement & le melange des Figures, les mêmes paſſages peuvent toujours paroitre nouveaux.

§. 31.

Il n'eſt pas néceſſaire de s'aſſoujettir toujours dans les Double-cadences à la meſure, comme on a fait aux exemples ci-deſſus, quoiqu'il faille repeter la Figure, par laquelle le premier commence, dans la même meſure & dans le même nombre des notes. Au reſte les Cadences ſont d'autant meilleures qu'elles ont moins d'ordre; c'eſt par là qu'on ote toute l'apparence qu'elles ayent été prémédités. Il ne faut pourtant pas croire, qu'elles ne doivent être qu'un melange bizarre de ſaillies, & ne contenir aucune mélodie. Cela donneroit peu de plaiſir à l'auditeur. J'entends ſeulement, comme je l'ai déja dit à l'occaſion des ſimples Cadences, qu'elles ne doivent pas être d'un chant ſuivi & tel qu'on rencontre aux Arioſo; mais qu'elles doivent être compoſées de penſées detachées, quoique agréables; leſquelles peuvent avoir rapport auſſi bien à la meſure égal qu'à l'inégale. Il faut obſerver ſeulement, qu'on ne s'arrete pas trop longtems

à une même eſpece; tachant plûtôt de trouver toujours un changement agréable.

§. 32.

Il ne reſte que la *Demi-cadence*, où la partie ſuperieure, préparée par l'inferieure, moyennant la Septiéme majeure, eſt ſauvée par la Sixte dans l'Octave. (*) Cette *Demi-cadence* ſe rencontre au milieu ou à la fin d'une piéce lente en Mode mineur, v. Tab. XXI. Fig. 7. On s'en eſt ſervi autrefois, ſurtout dans les Muſiques de l'Egliſe, jusqu'à l'ennuy, & c'eſt la raiſon pour laquelle elle eſt preſque hors de mode. Elle peut pourtant faire encore un bon effet, pourvu qu'on s'en ſerve à propos, & pas trop ſouvent.

(*) Cette Octave eſt la Quinte du Mode, en lequel la piéce eſt compoſée, & elle veut toujours avoir la Tierce majeure dans ſon accord.

§. 33.

Si une telle Demi-cadence n'eſt que pour une partie, les ornemens qu'on y peut faire, ſont de peu d'étenduë. Les notes principales doivent être priſes dans l'accord de la Septiéme, à compter de la note fondamentale, & elles ſont la Tierce & la Quinte, qui ſont des Quartes & des Sixtes ſur la Septiéme de la partie ſuperieure. On peut les prendre par en bas & par en haut, v. Tab. XXI. Fig. 8; il s'agit ſeulement de voir, ſi la broderie doit être grande ou petite. Au dernier cas on ne peut toucher que la Quarte d'en haut, (v. la note G (*ſol*) ſous la lettre (c) de cette Figure), & aller de là à la fin; mais au premier cas on peut toucher & la Quarte & la Sixte l'une après l'autre, v. ſous la lettre (a) & (b). Si l'on prétend la faire encore plus longue, on peut deſcendre jusqu'à la Septiéme d'en bas, comme il ſe voit à cette Fig. 8. qui montre les notes principales, leſquelles peuvent être variées & augmentées par de differentes Figures des notes.

§. 34.

Dans les Trio cette Demi-cadence ſe rencontre ſouvent, ſavoir pour les deux parties. Leurs broderies ſont faites par les mêmes intervalles, dont on ſe ſert, quand elle n'eſt que pour une partie. Il faut pourtant remarquer, que c'eſt à la partie contre laquelle la Baſſe prépare la Septiéme, à faire la propoſition; l'autre partie au contraire doit attendre jusques à ce que la premiére ait finie ſa figure, & qu'elle faſſe le tremblement ſur la Sixte. Alors la ſeconde partie peut repe-

ter

ter dans la Quinte plus bas, la même figure que la premiére avoit fait entendre; comme il ſe voit Tab. XXI. Fig. 9. Mais ſi la Septiéme ſe trouve dans la ſeconde partie; c'eſt auſſi à celle-ci de commencer, & à la premiére de l'imiter, une Quarte plus haut. Qu'on transpoſe la ſeconde partie dans l'exemple de la Fig. 9. une Octave plus haut, en en faiſant la premiére, & l'on en aura un modéle.

§. 35.

Je dois encore faire quelques remarques ſur les *Fermates*, quand on s'arrête *ad libitum*. On les rencontre quelquefois dans les piéces à chanter, au commencement d'un air; mais pour les inſtrumens, ils ſont beaucoup plus rares, quoique pourtant on les trouve p. e. dans l'Adagio d'un Concerto. La Fermate conſiſte le plus ſouvent en deux notes, qui font un ſaut de Quinte par en bas, ſur la premiére desquelles il y a un arc avec un point d'arrêt, v. Tab. XXI. Fig. 10. & on s'en ſert pour donner occaſion aux Chanteurs d'y faire une broderie, ayant ordinairement un mot à prononcer qui eſt de deux Syllabes, & qui eſt pourvu d'une conſonne longue & commode, p. e. *vado*, *pario*, &c. Cette broderie ne doit conſiſter que dans de pareilles notes principales, qui ſe trouvent dans l'accord de la Baſſe, n'étant point permis de paſſer en d'autres Modes. L'exemple T. XXI. Fig. 11. peut ſervir de modéle. Un Chanteur n'aura qu'à s'imaginer, qu'il eſt écrit dans la clef qui convient à ſa voix. On peut s'arreter ſur la premiére note ſous l'arc avec le point, (meſſa di voce), auſſi longtems que l'haleine le permet, en diminuant & augmentant la force du ton. Cependant il faut avoir autant d'haleine de reſte, qu'il eſt néceſſaire d'en avoir, pour finir dans la même haleine la broderie qui ſuit. On peut diviſer les figures, dans leſquelles cette broderie conſiſte, en pluſieurs parties, & la rendre toujours d'une figure plus courte, comme les lettres qui ſont deſſus, le marquent; p. e. on peut omettre ou les Figures ſous les lettres (b) (c), ou celles ſous (a) (b) (c) (d); ou celles ſous (a) (b) (c) (d) (e); ou celles ſous (a) (b) (c) (d) (e) (f), ſans que la broderie perde de ſa ſubſtance. De même qu'ici les intervalles de l'accord montent, on peut auſſi dans les mêmes accords les faire deſcendre, pourvu qu'on arrange les Figures de façon, que du moins au bout de la broderie, on touche de nouveau la note, par où on a commencé, & qu'on paſſe moyennant le tremblement, à la derniére Figure par en haut, & non pas par en bas; puiſque ce tremblement ſur la Tierce

doit

doit prendre ſon origine par en haut & non par en bas. Ce tremblement ne doit point être doublé; & le plus grand Chanteur dût-il le faire, cela eſt toujours une faute. Il faut plûtot exprimer cette concluſion de la maniére que nous la marquons ici. On en a parlé plus amplement dans le Chapitre des variations arbitraires. §. 36.

§. 36.

Le tremblement final des Cadences ſe fait dans les piéces de Tierce mineure quelquefois ſur la Sixte au lieu de la Quinte. Cependant ce n'eſt ordinairement que dans des Piéces pour la voix. On y procéde de même, comme on a montré Chapitre XIII. § 36. Tab. XV. Fig. 21. (d) à l'occaſion de la Tierce y mentionnée. Cette maniére de finir les Cadences appliquée de bonne grace & bien à propos, ne fait pas un mauvais effet. Cependant je ne conſeille pas d'en être trop prodigue, à l'exemple de quelque Chanteurs, qui font presque toujours les tremblemens finals dans la ſeconde partie d'un air, quand elle ſe termine en Mode mineur, de la maniére dont nous avons fait mention. A la fin d'une piéce un pareil tremblement eſt un peu trop ſimple, & autant que celui qu'on a décrit Chap. XIII. §. 36. eſt encore en uſage au milieu d'une piéce; autant eſt-il à la fin de la piéce devenu hors de mode, & ſent par conſéquent l'antiquite. Mais la principale raiſon, pourquoi on ne le peut employer que rarement, c'eſt que dans l'accompagnement il demanderoit la Sixte & la Quarte. Or comme réguliérement il faut avant la fin d'une piéce faire entendre la Tierce majeure & la Quinte nette, lequel accord n'a point de rapport avec le tremblement ſur la Sixte; un pareil tremblement feroit à la fin de la piéce une faute contre l'harmonie, & donneroit par conſéquent à l'oreille plus de désagrément que de plaiſir.

CHA-

CHAPITRE XVI.

De ce qu'un Joueur de Flute doit obſerver aux Muſiques publiques.

§. 1.

Après qu'un écolier docile aura ſuivi, ſous la conduite d'un bon maitre, les inſtructions que nous avons déja données; qu'il ſera au fait de tout ce qu'elles contiennent, & qu'il les aura mis en uſage; alors il ſera en état de ſe faire entendre dans des Concerts publics. Je lui preſcrirai donc encore quelques régles qui pourront lui être utiles dans ces occaſions.

§. 2.

La premiére choſe, à laquelle un Muſicien doit ſonger, c'eſt que ſon inſtrument ſoit bien d'accord avec les autres. S'il y a un Clavecin, comme il en a ordinairement, il faut qu'il régle l'intonation de la Flute ſelon celle du Clavecin. La plupart on prend le D à deux lignes (*re ſecond*) pour régle là dedans: mais je conſeillerois plûtôt de choiſir pour cet effet le F à deux lignes (*fa ſecond de la Flute*), bien entendu que l'intonation naturelle de la Flute ſoit auſſi nette qu'elle doit l'être.

§. 3.

S'il faut jouer dans un endroit froid, on peut accorder la Flute toute conforme au Clavecin; mais s'il fait chaud, il faut qu'on l'accorde un peu plus bas; la nature des inſtrumens à vent étant à cet égard diamétralement oppoſée à celle des inſtrumens à cordes. Les premiers ſe hauſſent par la chaleur, & par conſéquent auſſi en en jouant; mais les derniers ſe baiſſent, & le froid effectue le contraire.

§. 4.

Dans une piéce en mode Es (*mi b mol*) & As (*la b mol*), on peut accorder la Flute un peu plus bas qu'à tous les autres modes;

les modes avec les b mols étant d'un comma plus hauts que ceux avec les dieſes.

§. 5.

Dansun endroit ſpacieux, dans une Salle d'Opera, ou dans un appartement où il y a deux, trois ou quatre piéces de plein pied ouvertes, on doit accorder la Flute très près des autres inſtrumens. Plus un ſon eſt éloigné, plus il eſt bas. Etant donc éloigné des inſtrumens, on aura beau accorder net la Flute; elle ſera toujours trop baſſe, quand on s'approchera enſuite plus près aux autres inſtrumens.

§. 6.

S'il fait froid on doit tacher d'entretenir ſa Flute toujours dans une chaleur égale, ſans cela elle ſera tantot trop haute, tantot trop baſſe.

§. 7.

S'il ſe trouve que les Violons ſont plus hauts que le Clavecin; ce qui peut aiſément arriver, quand leurs Quintes ſont accordées un peu trop haut, au lieu qu'elles doivent l'être un peu plus bas, comme il faut que cela ſoit obſervé au Clavecin; ce qui cauſe en quatre Quintes qui ſont ainſi accordées, une difference conſidérable: alors le joueur de Flute eſt obligé de ſe régler plutot aux Violons qu'au Clavecin, ceux-là ſe faiſant entendre davantage que celui-ci. Il eſt vrai que cela fait un mauvais effet, quand c'eſt tantot le Clavecin, tantot les Violons qui accompagnent; & il ſeroit à ſouhaiter qu'un chacun accordat ſon inſtrument net, auſſi bien en ſoi-même que contre le Clavecin, pour ne pas bleſſer l'oreille des auditeurs. Cependant cette faute ne ſe commet que par ceux qui traitent la Muſique comme un métier, dans lequel ils ne trouvent pas un véritable plaiſir, & non pas par des Muſiciens raiſonnables & expérimentés, qui aiment la Muſique, & qui jouent pour plaire à des oreilles délicates.

§. 8.

Lorsqu'il y a pluſieurs inſtrumens qui accompagnent, un joueur de Flute peut dans l'Allegro, accorder ſon inſtrument un peu plus bas, le tourner un peu plus en dehors, & jouer par conſéquent plus fort; pour ne pas être obſcurcies dans l'accompagnement, en cas qu'on ne ſache pas ſe moderer, ni avoir l'attention de laiſſer briller la partie principale. Mais dans l'Adagio on doit accorder la Flute, de maniére qu'on en puiſſe jouer ſans être obligé de la forcer. Il eſt néceſ-

ſaire

faire pour cela, qu'on presse le bouchon hors de sa place ordinaire la largeur d'un bon dos de couteau. v. Chap. IV. §. 26. Mais pour l'Allegro suivant, on ne doit pas oublier de remettre le bouchon à sa place ordinaire.

§. 9.

Il faut qu'on soit toujours attentif à être d'accord avec les autres instrumens qui accompagnent; car d'être plus haut ou plus bas qu'eux, c'est également une faute; & sans cette netteté d'intonation, la meilleure & la plus parfaite expression est défectueuse.

§. 10.

Il faut tenir la Flute de maniére que le vent ne soit pas empeché de s'étendre, & qu'il ne passe pas dans les habits de ceux qui sont fort près à droite de celui qui joue; cela rend le ton foible & obscur.

§. 11.

Si un écolier s'est accoutumé, en s'exerçant en particulier, de marquer toujours la mesure du pied; il faut que dans les Concerts publics il s'en abstienne autant qu'il lui est possible. Mais s'il n'est pas encore en état de se soutenir dans la mesure sans cet aide: il faut qu'il s'en serve en cachette, pour ne pas découvrir sa foiblesse, & déplaire à ceux qui l'accompagnent. Si quelquefois il paroit être absolument nécessaire de battre la mesure, lorsque quelqu'un la presse trop ou qu'il la traine; ce qui gene infiniment celui qui joue la principale partie & l'empeche d'exprimer les passages rondement, distinctement & dans la justesse requise; il vaut mieux alors cacher cette faute, en jouant seulement un peu plus fort, & en marquant particuliérement les notes qui viennent dans le Frapper de la mesure, que de battre la mesure du pied, ce qui déplait à tout le monde.

§. 12.

Il arrive quelquefois, qu'un Concert accompagné de plusieurs personnes, est commencé plus vite ou plus lentement qu'il ne doit l'être, & que cependant l'on a peur, de faire de la confusion & du désordre en changeant le mouvement avec précipitation. Alors celui qui joue la partie concertante fait bien, à moins que la difference ne soit trop grande, de laisser finir la Ritournelle, comme elle a été commencée, & après il n'aura qu'à commencer le Solo suivant d'une maniére distincte & bien marquée, & montrer par là le véritable mouvement.

§. 13.

Si un Muſicien qui veut ſe faire entendre publiquement, eſt timide & pas encore accoutumé, de jouer en préſence de beaucoup de perſonnes: il faut qu'il fixe, pendant qu'il joue, toute ſon attention ſur les notes qu'il a devant lui, & qu'il ne regarde jamais les auditeurs, qui ne peuvent manquer de le diſtraire, & par conſéquent de lui faire commettre quelque faute. Il ne faut pas qu'il joue des piéces ſi difficiles, qu'il a de la peine à les exécuter paſſablement, lorsqu'il les repéte en particulier. Il doit choiſir celles qu'il peut jouer ſans héſiter. La crainte cauſe une agitation dans le ſang, par laquelle les poumons ſont mis dans un mouvement inégal, qui donne trop de chaleur auſſi à la langue & aux doigts. De là vient néceſſairement un tremblement du corps, qui empeche la bonne exécution, & un joueur de Flute n'eſt alors point en état de jouer des paſſages longs & difficiles d'une ſeule haleine, tels qu'il les joueroit, étant d'un eſprit poſé & tranquile. Il en nait encore un nouvel inconvénient; c'eſt qu'on ſuë beaucoup par la fatigue qu'on prend, & par conſéquent la Flute ne reſte pas ferme à l'endroit où il faut, & gliſſe par en bas; ce qui fait que l'embouchure ſe couvre trop, & que le ton en eſt affoibli, s'il ne manque pas tout à fait. Pour remédier à ce dernier inconvenient, il faut que le joueur de Flute eſſuye bien la bouche & la Flute, & qu'il attache un peu de poudre aux doigts, touchant pour cet effet à ſes cheveux ou à ſa peruque, & qu'il frotte avec cette poudre la bouche. Cela fermera les pores, & il pourra continuer à jouer ſans peine.

§. 14.

Ces raiſons doivent engager ceux qui veulent jouer dans une grande aſſemblée, à ne pas entreprendre des piéces difficiles, à moins qu'ils ne ſoient aſſurés, de pouvoir les jouer ſans crainte & avec beaucoup de facilité. Car s'ils ne réuiſſiſſent pas dans leur exécution, les auditeurs ne peuvent pas en ſavoir la cauſe, & on ne juge les Muſiciens, ſurtout ſi c'eſt la premiére fois qu'on les entend, que ſelon ce qu'on entend, & non pas ſelon ce qu'ils ſont capables de jouer étant ſeuls. Il eſt en général plus avantageux, de jouer une piécé aiſée nettement & ſans fautes, que de jouer, en faiſant des fautes, la piéce la plus difficile du monde.

§. 15.

§. 15.

Si un joueur de Flute n'a pas bien exécuté, en jouant publiquement, quelques passages; il faut qu'il les joue au logis, lentement & vitement, jusqu'à ce qu'il puisse les exécuter avec la même facilité que les autres passages; afin d'épargner pour l'avenir aux accompagnateurs, de s'accommoder à ces fautes; ce qui ne donne ni plaisir à l'auditeur, ni honneur à celui qui joue.

§. 16.

Ayant acquis à force de s'exercer une grande habileté, il faut néantmoins ne pas en abuser. C'est un grand mérite, que de jouer à la fois fort vite, & aussi fort distinctement. Toutefois cela peut souvent causer bien des inconveniens, comme l'expérience le prouve. On s'en apperçoit sur tout dans les jeunes gens, qui n'ont ni le jugement mur, ni le vrai sentiment pour savoir, comment chaque piéce doit être jouée par rapport au mouvement & au gout qui lui est propre. Ces jeunes gens jouent la pluspart tout ce qu'ils rencontrent, les Presto, les Allegro & les Allegretto, de la même viteſſe. Ils croyent même de se distinguer par là, pendant que par la viteſſe outrée ils estropient & detruisent non seulement ce qu'il y a de plus beau dans la piéce, j'entens le *Cantabile* entremelé; mais ils s'accoutument aussi par cette précipitation du mouvement, de n'exprimer les notes que légerement & indistinctement. A moins donc qu'on ne tache pas de se corriger de bonne heure de ce vice, que le feu de la jeuneſſe engendre, on y restera toujours, ou si l'on vient à s'en corriger, ce ne sera qu'après un long espace de tems & dans un age avancé.

§. 17.

Dans le choix des piéces que fait un joueur de Flute, ainsi que les autres Musiciens qui veulent se faire entendre en public, il est néceſſaire qu'ils se réglent non seulement à leur force & à leur capacité; mais aussi à l'endroit où ils jouent, à ceux qui les accompagnent, aux circonstances dans lesquelles ils jouent, & aux auditeurs devant qui ils veulent se faire entendre.

§. 18.

Dans un endroit étendu qui resonne beaucoup, & où l'accompagnement est fort nombreux, la grande viteſſe fait plus de confusion que de plaisir. On doit donc choisir des Concerts, qui vont majestueuſement, & où beaucoup de passages sont à l'Uniſſon; des Con-

certs, où l'harmonie ne change que meſure par meſure, ou demi meſure par demi meſure. L'Eccho qui ſe trouve toujours à un endroit étendu, ne ſe perd pas aſſez vite, & ne fait que brouiller les tons, quand ils ſe ſuivent de trop près; en ſorte que la melodie & l'harmonie en deviennent inintelligibles.

§. 19.

Dans un petit appartement, & où il y a peu d'inſtrumens pour accompagner, on peut prendre des Concerts, qui ont un chant gai & galant, & où l'harmonie change plus vite que par meſures ou demi meſures, & ces Concerts peuvent ſe jouer plus vite que les autres.

§. 20.

Celui qui veut ſe faire entendre publiquement, doit faire une grande attention à ſes auditeurs, ſurtout à ceux qu'il lui importe de plaire. Il doit examiner, s'ils ſont Connoiſſeurs ou non. Devant des Connoiſſeurs il pourra jouer des piéces, qui ſont un peu plus travaillées, & où il a occaſion de montrer ſon habileté auſſi bien dans l'Allegro que dans l'Adagio. Mais devant des ſimples amateurs de Muſique, & qui n'y entendent rien, il fait mieux de jouer des piéces où le chant eſt brillant & agréable. Il peut auſſi alors jouer l'Adagio un peu plus vite qu'à l'ordinaire, pour ne pas ennuyer cette ſorte d'auditeurs.

§. 21.

Les piéces compoſées dans des modes fort difficiles, ne doivent être jouées que devant des auditeurs qui connoiſſent l'inſtrument, & qui comprennent la difficulté qu'il y a d'en jouer en ces modes. Il s'en faut bien qu'on puiſſe exécuter avec netteté dans chaque mode le brillant & l'agréable, que la plupart des amateurs demandent.

§. 22.

Pour complaire aux auditeurs, il eſt fort avantageux de connoitre leurs penchans. On ne ſatisfait un homme cholérique qu'avec des piéces majeſtueuſes & ſerieuſes; un homme ſujet à la triſteſſe ſe plait à des piéces recherchées, chromatiques & compoſées dans des modes de Tierce mineure; & un homme gay & éveillé aime des piéces gayes & badines. Il faut qu'un Muſicien faſſe attention à cela, autant qu'il lui eſt poſſible; ſinon, il ne doit point ſe flatter d'arriver à ſon but auprès de ſes auditeurs.

§. 23.

§. 23.

Cette régle de prudence eſt ordinairement très peu obſervée par ceux, qu'il faut cependant reconnoitre pour des Muſiciens véritablement ſavans & habiles. Au lieu de s'inſinuer dabord auprès de leurs auditeurs par des piéces agréables & compréhenſibles, ils en jouent de très difficiles & d'une melodie trop recherchée, qui ne plait point à tous les auditeurs; en ſorte que malgré leur ſcience ils ne gagnent la plupart que le titre de Pedant. Si au contraire ils étoient plus accommodans & plus raiſonnables, on leur rendroit auſſi plus de juſtice qu'on ne fait ordinairement.

§. 24.

Quant aux ornemens de l'Adagio, il faut qu'outre ce que nous avons dit ci-deſſus, un joueur de Flute ſe régle auſſi au nombre des parties dont les piéces ſont compoſées. Dans un Trio il ne faut guères employer d'agrémens, & ne pas priver par là la ſeconde partie de l'occaſion de ſe montrer auſſi de ſon coté. Les agrémens doivent être tels, qu'ils ne conviennent pas ſeulement au ſujet, mais qu'ils puiſſent auſſi être imités par la ſeconde partie. Il ne faut les employer qu'à des paſſages qui conſiſtent dans des imitations, ſoit en la Quinte plus haut, ou en la Quarte plus bas, ou au même ton. Si les deux parties ont la même melodie l'une contre l'autre, en des Sixtes ou en des Tierces; il ne faut rien ajouter, ſi ce n'eſt qu'on ne ſoit convenu auparavant de faire les mêmes variations. Par rapport au Piano & au Forte, il faut qu'une partie ſe régle toujours à l'autre, afin que l'accroiſſement & la diminution du ton ſe faſſe en même tems. Mais s'il arrive, que quelquefois l'une fait une partie inferieure, dont les notes ne ſont que remplir l'harmonie, il faut qu'elle joue plus foiblement que l'autre qui fait pour lors la melodie principale, afin que les paſſages moins melodieux ne ſe diſtinguent pas mal à propos. Si les parties s'imitent l'une l'autre, ou qu'elles aient des paſſages, qui ſe reſſemblent ſoit en Tierces ou en Sixtes; l'une & l'autre peuvent jouer dans la même force.

§. 25.

Si dans un Trio l'une des parties commence par faire une variation, il faut que l'autre la faſſe de la même maniére; & en cas que celle-ci fut en état d'y ajouter encore quelque choſe de plus, de convenable & d'agréable, elle peut le faire. Cependant il faut qu'elle le faſſe

faſſe à la fin de la variation, pour montrer qu'elle eſt capable de l'imiter ſimplement, auſſi bien que de la varier encore. Il eſt plus aiſé de faire une variation en premier, que de l'imiter en ſecond lieu.

§. 26.

Celui qui ne fait que commencer à jouer des Concerts, doit bien ſe garder de jouer un Trio avec quelqu'un, à qui il n'eſt pas capable de tenir tête: à moins qu'il ne ſoit aſſuré, que celui-ci condeſcendra & s'accommodera à lui, ſans quoi il reſtera ſurement en arriére. Le Trio eſt la pierre de touche, par laquelle on peut le mieux juger de la force & des lumiéres de deux Muſiciens. Auſſi un Trio, s'il doit faire un bon effet, demande-t-il être exécuté par deux perſonnes, qui ont la même ſorte d'expreſſion; & alors je tiens que c'eſt la Muſique la plus belle & la plus parfaite du monde. Un Quatuor lui eſt égal, & encore plus riche en harmonie, pourvû qu'il ſoit compoſé de façon que toutes les quatre parties ſoient obligées c. à d. qu'aucune ne puiſſe être omiſe ſans préjudicier au Tout. Et ici on a encore moins de liberté que dans un Trio, d'ajouter des variations arbitraires. Ce qui y fait le meilleur effet, c'eſt d'exprimer le chant avec netteté & d'une maniére nourriſſante.

§. 27.

On a plus de liberté dans un Concert par rapport aux agrémens, que dans un Trio, ſurtout dans l'Adagio; néantmoins il faut toujours prendre garde, ſi les parties qui accompagnent, font des mouvemens melodieux, ou ſi elles n'ont que la ſimple harmonie. Au premier cas il faut jouer le chant tout ſimplement; mais au ſecond on peut faire toute ſorte d'agrémens; pourvu qu'on ne bleſſe pas les régles de l'harmonie, du gout & de la raiſon. On ſe garantit de ces fautes, en faiſant écrire dans le role de la partie concertante, dans l'Adagio, la Baſſe au deſſous de la partie ſuperieure, pouvant par là deviner d'autant plus facilement les autres parties.

§. 28.

Dans une Ritournelle bien compoſée, dans un Arioſo qui ſe joue piano ou avec des *Sordines*, & dont la melodie eſt repetée, lorsque la partie concertante commence; il ne faut point que le joueur de Flute joue avec. Car cela feroit le même effet que ſi un chanteur vouloit déja chanter à la Ritournelle de l'Air, ou ſi dans un Trio l'autre partie

tie vouloit déja jouer, lorſqu'elle doit encore ſe taire, ſavoir, pendant que la premiére partie commence. Si au contraire on laiſſe aux Violons ſeuls l'exécution de la Ritournelle, ce que la Flute commence enſuite de jouer ſeule, fera un beaucoup meilleur effet.

§. 29.

C'eſt dans un Solo où l'on a la plus grande liberté de faire entendre ſes propres inventions; il n'y a qu'une ſeule partie avec laquelon a à faire; & l'on y peut employer tant de broderies, que le chant & l'harmonie permettent.

§. 30.

Lorsqu'un joueur de Flute doit concerter avec une voix, il faut qu'il s'applique à s'unir avec elle, par rapport aux tons & à l'expreſſion, autant qu'il lui eſt poſſible. Il ne doit rien varier, ſi ce n'eſt que les imitations lui en fourniſſent l'occaſion. Les agrémens doivent être tels que la voix les puiſſe auſſi faire; c'eſt pourquoi il faut éviter les ſauts éloignés. Mais ſi la voix a un chant ſimple, & que la Flute y fait des mouvemens à part; il a la liberté d'ajouter tout ce qu'il juge à propos, & cette liberté eſt encore plus grande, quand la voix ſe tait. Si la voix eſt foible, & qu'on ſoit dans un appartement qui n'eſt pas fort grand; il faut que la Flute joue plus foiblement que fortement. Mais à l'Opera on peut jouer plus fort; puisque là le Piano de la Flute ne feroit point d'effet. Cependant il n'y faut point accabler le chanteur de trop de variations, pour ne pas le troubler, étant obligé de chanter par cœur.

§. 31.

Un Muſicien fait mieux de faire paroitre peu à peu ſa ſcience, afin de ſurprendre plus d'une fois, que d'étaler tout dabord toute ſon habileté, de maniére qu'on n'auroit plus beſoin de l'entendre jouer.

§. 32.

Si on le prie de ſe faire entendre, il doit le faire dabord, ſans fauſſe modeſtie & ſans grimaces. Et après avoir fini ſa piéce, il faut auſſi qu'il ſe taiſe, & qu'il ne joue plus qu'on ne le demande; afin qu'on ne ſoit pas obligé de le prier de finir comme on l'avoit prié de commencer; ce qu'on reproche ordinairement aux Virtuoſo.

§. 33.

Il eſt vrai que l'applaudiſſement des auditeurs donne de l'encouragement; mais il ne faut pas ſe laiſſer impoſer par les louanges outrées qu'on a la mauvaiſe coutume de donner aux Muſiciens. Cela vient de quelques ignorants Fantaſques parmi les Chanteurs Italiens, qui malgré leur craſſe ignorance demandent les louanges comme une choſe duë à leur ſeul nom. Il faut prendre de telles louanges plutot pour des flatteries que pour des vérités; ſurtout ſi elles viennent des amis. La vérité nous eſt découverte plutot par des ennemis raiſonnables que par des amis flatteurs. Si l'on trouve un ami prudent, fidéle, qui n'aime pas flatterie, & qui va tout droit, louant ce qui eſt louable & blamant ce qui eſt blamable; on doit le regarder comme un grand tréſor; on doit ſe fier à ſes jugemens, & s'y régler pour prendre courage ou pour tacher de ſe corriger. D'un autre coté il ſe trouve des gens qui ne louent jamais, & qui pouſſés par des motifs ſecrets, ne cherchent qu'à rejetter tout ce qu'un autre fait, ſe préferant à tout le monde. Mais il ne faut pas perdre courage pour cela; il faut plutot tacher de s'aſſurer de ſon véritable mérite, d'examiner avec ſoin, jusqu'où ces gens-là peuvent avoir raiſon & en demander le ſentiment à d'autres perſonnes qui ont moins de prévention. Si l'on trouve qu'on a beſoin de ſe corriger en quelque choſe, il faut le faire avec ſoin, & ſouffrir au reſte les critiques outrées avec indifference & magnanimité.

CHA-

CHAPITRE XVII.

Des devoirs des Accompagnateurs, ou de ceux qui exécutent les parties qui accompagnent une partie concertante.

§. 1.

Si l'on compare l'ancienne Muſique avec celle d'aujourd'hui, & que l'on faſſe attention à la difference qui ſe trouve de l'une à l'autre depuis un demi ſiécle; on remarquera de dix en dix ans, que les Compoſiteurs ſe ſont toujours efforcés de plus en plus, de rechercher tout ce qui contribue à la vive expreſſion des ſentimens, & de la pouſſer à ſa derniére perfection. Ces recherches dans l'art de la Compoſition ſeroient cependant de peu d'utilité, ſi on n'en faiſoit pas d'autres par rapport à l'art de l'Exécution.

§. 2.

Chaque penſée de Muſique peut être exprimée differemment: bien, mal, ou d'une maniére médiocre. Une expreſſion bonne, diſtincte & convenable peut ſoutenir une compoſition très médiocre; & une expreſſion mauvaiſe & indiſtincte gatera la meilleure compoſition du monde.

§. 3.

L'experience fait voir, que par les recherches des Compoſiteurs pour inventer des nouvelles penſées, on eſt parvenu à faire des accompagnemens beaucoup plus travaillés que ceux d'autrefois. Préſentement certaines parties de rempliſſage ſont beaucoup plus difficiles à exécuter, que ne l'étoit autrefois un Solo. Il s'enſuit de là, qu'afin que les Compoſiteurs puiſſent atteindre leur but, ceux qui

exécutent les parties d'accompagnement, doivent auſſi ſavoir beaucoup plus qu'on ne leur demandoit par le paſſé.

§. 4.

Cependant ſi l'on fait attention à l'état de la Muſique, ſoit dans les differentes cours de l'Europe, ſoit dans les Concerts publics & dans les Egliſes des grandes Villes, on remarquera bientot un défaut conſidérable, qui vient principalement de la grande inégalité du jeu des Muſiciens qui ſe trouvent dans une même Chapelle ou dans un même Orcheſtre; & on ne ſauroit s'imaginer, combien ce défaut eſt grand, ſi on ne le connoit par experience, & ſi on n'a pas entendu pluſieurs Orcheſtres differens. Il faut donc croire, que bien de belles compoſitions doivent être eſtropiées, & qu'il eſt néceſſaire de remédier aux défauts qui ſe commettent dans l'exécution.

§. 5.

Cela ne peut être effectué, que par de bonnes inſtructions de bouche ou par écrit. Celles de bouche ſont très rares, puisqu'il y a peu d'Orcheſtres, où celui qui les guide ſoit pourvu des lumiéres, qui ſont néceſſaires pour remplir les devoirs de ſa charge; & quant aux inſtructions écrites, je crois qu'il n'y en a point encore eu de publiées. J'ai donc réſolu d'en donner quelquesunes de plus eſſentielles, lesquelles la pratique & la longue expérience m'ont appris. Je me flatte, qu'elles ſeront utiles à ceux, qui ont envie de bien faire ce qu'on leur demande dans l'accompagnement.

§. 6.

Afin que chaque Muſicien puiſſe d'abord trouver ſans beaucoup de peine ce qui le regarde en particulier, je partagerai ce Chapitre en pluſieurs Sections. Je décrirai premiérement les qualités que doit avoir celui qui guide un Orcheſtre; enſuite je ferai voir les devoirs des Exécuteurs de chaque partie qui accompagne; j'ajouterai enfin quelques remarques néceſſaires à tous les Accompagnateurs en général. Je ne parlerai du coup d'archet, & de ce qui y appartient, que dans la Section qui traite des devoirs de joueurs de Violon; mais comme on y trouvera bien des choſes, que les joueurs de Violes & de Baſſes peuvent auſſi mettre à profit, & que je n'ai pas voulu repeter aux Sections qui ſont deſtinées pour ces derniers inſtrumens, afin de ne pas tomber dans des redites; tous les joueurs d'inſtrumens à archet

chet feront bien de lire cette Section-là. J'ai pourtant indiqué à part dans les Sections particuliéres, ce qui ne regarde que les parties mitoyennes & celles de Baſſe.

SECTION I.

DU CHAPITRE XVII.

Des qualités du premier Muſicien, qui guide un Orcheſtre.

§. 1.

Quelque parfait que ſoit celui qui guide un Orcheſtre, il ne lui eſt pas poſſible de faire lui ſeul qu'une Muſique ſoit bien exécutée. Il faut que tous ceux qui y ſont employés, y contribuent ainſi que lui. Cependant j'ai remarqué en differens endroits & dans des grands Orcheſtres, que quand les mêmes Muſiciens ont été guidés, tantot par une perſonne, tantot par l'autre, l'effet ſous la direction de l'un a été meilleur que ſous celle de l'autre. Je conclus de là, qu'il faut attribuer ces differens effets à celui qui guide, & non pas à ceux qui accompagnent; & il faut convenir que la bonne exécution dépend beaucoup de celui qui guide.

§. 2.

Cela étant, il ſeroit à ſouhaiter que pour donner de jour en jour plus d'accroiſſement à la Muſique, il y eut à chaque endroit où il y a une Muſique, au moins un ſeul Muſicien habile & experimenté, qui eut non ſeulement la connoiſſance de la bonne expreſſion, mais qui entendit auſſi, outre l'harmonie, aſſez la Compoſition, pour ne pas manquer la maniére dont chaque piéce doit être exécutée, & pour éviter qu'elle ne fut eſtropiée & gatée de tant de façons. Ce devroit être un homme doué de la capacité & de la ſincérité requiſe, pour apprendre aux autres ce qui leur eſt néceſſaire de ſavoir à

cet égard. On verroit alors en peu de tems bien des meilleurs joueurs de Solo & de parties de remplissage. Car on ne sauroit pas dire, que pour la perfection d'un Orchestre il soit absolument nécessaire, qu'il y ait à chaque endroit & à chaque Musique un excellent Compositeur. Nous avons un assez grand nombre de bonnes piéces de Musique, pourvu qu'on sache les choisir avec discernement; & il s'agit principalement d'avoir une personne qui ait les qualités nécessaires pour bien diriger un Orchestre. Mais il est malheureux, qu'on ne choisit souvent pour cet emploi que des sujets qui n'ont que le droit de l'ancienneté pour y parvenir; ou qu'on n'y met que de personnes qui ont eu le bonheur de plaire par un Solo ou par un Concerto qu'elles avoient peut être appris par cœur, sans examiner, si d'ailleurs elles possédent ce qui est nécessaire pour guider les autres. Quelquefois même ce choix ne se fait que par hazard. Et cela est d'autant moins étonnant, que l'on en charge souvent des personnes qui entendent peu de chose ou même rien à la Musique. Un pareil choix est cause qu'un Orchestre loin de se bonifier, ne peut qu'aller toujours de mal en pis. Après avoir pris si mal ses précautions dans le choix de celui qui guide, on peut s'imaginer de quelle façon sera fait le choix des autres membres d'un Orchestre. On feroit donc bien de choisir principalement une personne qui ait été quelques années dans des grands & célébres Orchestres, & qui s'y soit exercé dans la bonne expression & dans les sciences qui y ont rapport. Il est certain, que dans les grands Orchestres il y a souvent des Ripienistes qui ont plus de connoissances de ce qui appartient à l'exécution, que n'en a dans d'autres Orchestres celui qui les guide, & il est dommage que ces personnes n'ayent pas une meilleure fortune. Elles pourroient porter beaucoup plus de bien à la Musique qu'ils ne lui font en restant en arriére en qualité de Ripienistes.

§. 3.

Celui qui guide un Orchestre, pourroit jouer de l'instrument qu'il voudroit. Cependant comme le Violon est tout à fait indispensable à l'accompagnement, & qu'il est plus pénétrant qu'aucun autre instrument qu'on employe pour cet effet; il est plus utile que celui qui guide, joue du Violon. Toutefois il n'est pas nécessaire qu'il soit capable de jouer de grandes difficultés sur son instrument. On pourroit laisser cela à ceux qui ne tachent qu'à se distinguer des autres

par

par la délicateſſe de leur jeu, & qui ne ſont pas également rares. Au reſte, ſi celui qui guide a auſſi ce mérite, il eſt encor plus eſtimable. Les Italiens nomment celui qui guide un Orcheſtre: il primo Violino; & les François l'appellent: le premier Violon. Nous nous ſervirons dans la ſuite de cette dénommination.

§. 4.

Le principal de ce que celui qui guide doit ſavoir, c'eſt qu'il ait une parfaite connoiſſance & capacité pour jouer toutes ſortes de compoſitions ſelon leur gout, leurs paſſions, leur but & leur juſte mouvement. Il doit presque avoir plus d'expérience, par rapport à ce en quoi different les piéces de Muſique l'une de l'autre, qu'un Compoſiteur même. Car les Compoſiteurs ne ſe ſoucient ſouvent que de ce qu'ils ont compoſés eux-mêmes; & il y en a qui ne ſavent pas eux-mêmes exécuter leurs propres piéces dans le juſte mouvement, ſoit qu'ils ne ſont pas aſſez vifs, ou qu'ils le ſont trop, ou qu'ils n'ont pas aſſez d'expérience. C'eſt donc au premier Violon à y remédier; & cela ne lui eſt pas difficile, s'il a été élevé dans un Orcheſtre bien dirigé & bien mené, où il a joué toute ſorte de Muſique. S'il n'a pas eu cet avantage, il doit au moins avoir été en differens & même en pluſieurs endroits, y avoir entendu des bonnes Muſiques, & en avoir bien profité. S'il eſt intentionné de bien remplir les fonctions de ſon employ, il ne doit pas négliger de rechercher la converſation des perſonnes experimentées, & de les mettre à profit; il acquerra plus par là ce qui lui eſt néceſſaire dans ſa charge, que par l'étude de jouer des grandes difficultés.

§. 5.

Le guide d'un Orcheſtre doit ſurtout ſavoir obſerver la meſure dans la derniére exactitude. Il ne doit pas manquer à la moindre choſe par rapport à la valeur des notes, & principalement avoir attention aux petites pauſes qui ſont occaſionnées par les Double croches & les Triple croches, pour éviter par là de preſſer ou de trainer la meſure. Car s'il manque dans ces occaſions, il entraine avec lui tous les autres, & cauſe les plus grands désordres dans l'exécution d'une Muſique. Cependant il feroit moins mal, s'il tardoit à commencer, & qu'il précipitat un peu les notes ſuivantes, qu'il feroit, s'il les avançoit. Avant que de commencer une piéce, il doit bien obſerver, dans quel mouvement elle doit être jouée. Si c'eſt une piéce vite, & qui ne lui

eſt

eſt pas connuë, il vaut mieux la commencer trop lentement que de la commencer trop vite; étant plus aiſé & moins ſenſible de paſſer du mouvement lent au mouvement vite, que de celui-ci à celui-là. Toutefois il doit à cet égard faire attention, ſi les membres de ſon Orcheſtre inclinent plus à ſe précipiter qu'à trainer & à tarder. Le premier arrive aux jeunes gens, & le dernier aux vieux; c'eſt pourquoi il s'appliquera d'exciter le feu de ceux-ci, & de moderer celui de ceux-là. S'il ſait attrapper dabord le vrai mouvement, ce ſera d'autant mieux, & alors cette précaution ne ſera pas néceſſaire. Afin que les autres commencent avec lui en même tems, ſurtout dans des notes vites; il faut les accoutumer qu'ils apprennent par cœur la premiére meſure de la piéce; qu'ils tiennent l'archet tout près des cordes, & qu'ils regardent avec attention au coup du ſien; ſans quoi il lui faudra attendre à la premiére note jusqu'à ce que les autres le ſuivent; & la note ſera par là allongée, ce qui fait un mauvais effet dans des notes vites. Lui-même il ne doit pas commencer, qu'il ne voye que les autres ſont tous prets, ſurtout s'il n'y a qu'une ſeule perſonne à chaque partie; afin qu'il n'y ait pas de la défectuoſité dès le commencement, où l'auditeur doit être ſurpris & excité à l'attention. Ce qu'il y auroit de plus mal, ce ſeroit ſi la Baſſe manquoit.

§. 6.

Celui qui conduit l'Orcheſtre doit avoir l'œil ſur ceux qui exécutent la partie principale, ainſi que ſur ceux qui accompagnent, & prêtera également l'oreille aux uns & aux autres, pour pouvoir en cas de beſoin, s'accommoder au premier & tenir en ordre les derniers. L'expreſſion de celui qui joue la principale partie, doit faire ſentir à celui qui conduit l'Orcheſtre, s'il doit hater ou diminuer le mouvement de la piéce qu'on exécute. C'eſt ce que le premier Violon pourra faire aiſément. D'ailleurs il doit laiſſer la liberté à celui qui exécute la partie principale, de prendre le mouvement qu'il juge à propos.

§. 7.

Le premier Violon doit de plus tacher, d'introduire & de conſerver dans ſon Orcheſtre une expreſſion bonne & égale. De même qu'il doit avoir lui même une bonne expreſſion: de même auſſi doit-il s'appliquer à la rendre générale dans tout ſon Orcheſtre, & d'égaliſer

à la

à la ſienne celle qu'en ont tous les membres. Il ſaura pour cet effet introduire une ſubordination raiſonnable; ce qui ne lui ſera pas difficile s'il s'eſt acquis de l'eſtime par ſon merite, & ſe fait aimer par des maniéres douces & une conduite honnête.

§. 8.

Il doit particuliérement avoir ſoin, que les inſtrumens ſoient accordés juſtement & dans une intonation égale. Plus il y a de défectuoſité à cette juſte intonation des inſtrumens: plus il y aura de mauvais effets. Que le ton de l'Orcheſtre ſoit haut ou bas, ſi les inſtrumens ne ſont pas également d'accord l'un avec l'autre, l'effet qu'on attend d'une Muſique en ſera toujours conſidérablement empeché. Le premier Violon doit donc, pour avoir une intonation des inſtrumens égale à l'exécution d'une Muſique, accorder dabord au Clavecin ſon propre inſtrument, le plus nettement qu'il lui eſt poſſible, & faire enſuite ſelon celui-ci accorder le ſien à chaque autre joueur d'inſtrument en particulier. Pour que les inſtrumens, ſi la Muſique ne commence pas dabord, ne ſe désaccordent point, il ne doit pas permettre qu'on prenne la liberté de préluder ou de jouer quelque choſe à ſa fantaiſie; ce qui eſt non ſeulement fort désagréable à entendre, mais cauſe auſſi que chacun accorde ſouvent tout autrement ſon inſtrument, & qu'enfin ils s'éloignent tous de l'intonation générale.

§. 9.

En cas qu'il y ait quelqu'un parmi les Ripieniſtes, dont l'expreſſion n'égale pas encore à celle des autres, le premier Violon doit le prendre à part & lui enſeigner par un exercice ſeparé la vraie methode de jouer, afin que l'un Muſicien p. e. ne mette pas un tremblement où l'autre n'en fait point, ou faſſe des coulés où les autres pouſſent les notes, ou employe un Pincé après un Port de voix que les autres omettent. La plus grande beauté de l'exécution conſiſte dans l'égalité, avec laquelle tous les membres d'un Orcheſtre jouent.

§. 10.

Le chef de l'Orcheſtre doit avoir ſoin, que tous les Symphoniſtes jouent avec lui toujours également fort ou foible, ſelon que chaque penſée le demande, & que tous expriment les changemens du Piano & du Forte, tout à la fois, ſelon ſes differens degrés, & exactement aux notes où il faut le faire. Lui même doit ſe régler à la

partie principale, & regarder ſi elle eſt forte ou foible. Et puiſqu'il doit ſervir pour régle & pour guide aux autres, il aura du mérite s'il prête toujours une attention égale, & exécute chaque compoſition, de quelque Compoſiteur qu'elle puiſſe être, ſans partialité, & avec la même application & le même zéle, comme ſi c'étoit la ſienne propre. Que l'auteur de la piéce ſoit préſent ou abſent, équitable ou inéquitable, il lui ſaura toujours gré de ſon honnetteté & de la bonne exécution de ſon ouvrage, & il le fera au moins en ſecret, ſi peut-être par des vuës fauſſes il ne voulut pas le faire publiquement. Les vertus auſſi bien que les vices recompenſent ceux qui en ſont doués.

§. 11.

Le premier Violon doit, pour confirmer ſes joueurs d'inſtrument dans la bonne expreſſion, & pour élever en même tems des bons Accompagnateurs, les faire jouer ſouvent toutes autres ſortes de Muſique, & même des Ouvertures, des piéces de charactére, & des Danſes, qui ſe jouent d'une maniére marquée, expreſſive, & moyennant le coup d'archet ou court & aiſé, ou long & perçant. Il accoutumera par là les Accompagnateurs, de jouer chaque piéce ſelon ſes qualités, majeſtueuſement, avec du feu, avec vivacité, d'une maniére perçante, diſtincte & égale. L'expérience montre, que ceux qui ſont élevés dans une bande de Muſiciens de commun, & qui ont joué beaucoup pour la Danſe, ſont meilleurs Ripieniſtes, que ceux qui ne ſe ſont exercés que dans la maniére galante de jouer, & dans une ſeule ſorte de Muſique. Car de même, que p. e. un pinceau fin ne fait point un ſi bon effet dans une peinture de théatre, laquelle il ne faut voir que de loin, & à la clarté des bougies, qu'il en fait dans un morceau de cabinet: de même dans un Orcheſtre nombreux & à l'Accompagnement, la maniére trop galante de jouer, & un coup d'archet long, trainant & qui n'a pas une certaine force, ne fait point un ſi bon effet, que dans un Solo ou dans une petite Muſique de Chambre.

§. 12.

Le brillant d'un Orcheſtre augmente pourtant, s'il comprend auſſi de bons joueurs de Solo ſur differens inſtrumens; de ſorte que celui qui le guide, ne négligera point d'en élever. Il donnera pour cet effet ſouvent occaſion à ceux qui ſont capables de ſe faire entendre ſeuls, de ſe diſtinguer non ſeulement en particulier, mais auſſi en

des

Théatre, à moins qu'on ne veuille les placer à ſon coté droit, derriére les Flutes. Auprès de ce ſecond-Clavecin deux Violoncellos peuvent encore trouver leurs places. De ce coté gauche de l'Orcheſtre ſeront auſſi aſſis les Hautbois & les Cors de chaſſe, tournants le dos vers les Auditeurs & dans une même ligne, tout comme du coté droite les joueurs de Violon ſe ſont poſtés; & les Flutes doivent être placées en travers, près du premier Clavecin, & tellement qu'ils tournent la vuë contre celui-ci, & le bout inferieur de la Flute contre le Parterre. Néantmoins on place auſſi en quelques endroits, où il y a encore un eſpace vuide entre l'Orcheſtre & les Auditeurs, les Flutes avec leur dos contre le Parterre, & les Hautbois en travers entre les Flutes & le ſecond Clavecin. Les Hautbois ſont ſurtout au *Tutti* un excellent effet, & rempliſſent beaucoup, de ſorte que leur ſon mérite bien une libre ſortie; laquelle les Flutes ont auſſi, s'il n'y a perſonne derriére elles, & que les joueurs veuillent ſeulement ſe tourner un peu de coté; & cela d'autant plus qu'elles ſont alors tout proches aux auditeurs. Le Theorbe à ſa place derriére le joueur du ſecond Clavecin & les joueurs de Violoncello qui ſont auprès de lui.

§. 14.

Dans une Muſique nombreuſe, qui s'exécute dans une ſalle ou dans un autre endroit étendu, où il n'y a point de Théatre, on peut mettre le Clavecin tellement que ſa pointe ſera tournée vers les auditeurs. Afin qu'aucun de ceux qui ſont employés à la Muſique, ne tourne le dos aux auditeurs, les premiers Violons peuvent ſe placer au long & tout près du Clavecin; voire celui qui guide à la main droite de celui qui joue du Clavecin & qui a de deux cotés les Baſſes qui jouent de la même partie avec lui. Les ſeconds Violons ſe mettent derriére les premiers, & derriére ceux-là ſe placent les Violettes. Auprès de celles-ci, à droite, dans la même ligne, ſe placent les Hautbois, & derriére cette ligne le Cors de chaſſe & les autres Baſſes. Si les Flutes ont quelque choſe à jouer qui ſe diſtingue, elles trouvent le mieux leurs places auprès de la pointe du Clavecin, devant les premiers Violons ou à coté gauche du Clavecin. Car étant placés plus par derriére, on ne les entendroit pas, à cauſe de la foibleſſe de leur ton. C'eſt auſſi là, où les Chanteurs peuvent ſe placer. Car ſe mettant derriére celui qui joue du Clavecin, & chantant dans la partition, ils empechent non ſeulement les joueurs de Violoncello & de la Grande Baſſe de Violon; mais auſſi,

ayant

ayant p. e. la vuë courte, & étant obligés de ſe courber, cela les empeche de prendre aiſément haleine & ſupprime leur voix.

§. 15.

Dans une petite Muſique de Chambre le Clavecin peut être mis vers la muraille qui eſt à main gauche de celui qui joue. Cependant il en doit être ſi éloigné, que tous les inſtrumens qui accompagnent, excepté les Baſſes, peuvent entre lui & la muraille prendre leurs places. S'il n'y a que quatre Violons, ils peuvent tous, auſſi bien que la Violette ſe mettre d'une même rangée tout au long du Clavecin. Mais s'il y a ſix ou huit Violons, on feroit mieux de mettre les ſeconds Violons derriére les premiers, & la Violette derriére les ſeconds Violons; afin que les parties de rempliſſage ne s'élévent pas au deſſus de la partie principale; ce qui fait un très mauvais effet. Ceux qui jouent Concert, peuvent en ce cas-là prendre leur place devant le Clavecin; de façon qu'ils puiſſent voir de coté ceux qui les accompagnent.

§. 16.

Pour qu'une Muſique ſoit bien exécutée, il faut prendre garde à ce, qu'il y ait à chaque partie proportionellement de joueurs, & qu'il n'y en ait à une de trop, & à une autre de trop peu. Je vais communiquer une proportion, ſuivant laquelle il me ſemble qu'on pourra ſatisfaire à ce qui doit être obſervé à cet égard. J'entends qu'il y ait un Clavecin à toutes les Muſiques, qu'elles ſoient grandes ou petites.

A *quatre Violons* on prendra *un Violette*, *un Violoncello*, & *une Grande Baſſe de Violon* d'une grandeur médiocre.

A *ſix Violons* autant, & encore *un Baſſon.*

Pour *huit Violons* il faut *deux Violettes*, *deux Violoncellos*, *encore une Grande Baſſe de Violon*, mais qui ſoit un peu plus grand que la premiere, *deux Hautbois*, *deux Flutes* & *un Baſſon.*

Pour *dix Violons* autant, & encore *un Violoncello* de plus.

A *douze Violons* on prendra *trois Violettes*, *quatre Violoncellos*, *deux Grandes Baſſes de Violon*, *trois Baſſons*, *quatre Hautbois*, *quatre Flutes*, & dans un Orcheſtre, *encore un Clavecin* de plus & *un Theorbe.*

Les Cors de chaſſe ſont néceſſaires auſſi bien à une grande qu'à une petite Muſique, ſelon la qualité des piéces, & ſelon que le Compoſiteur le juge à propos.

des traits. S'il n'y a p. e. que deux, trois ou quatre notes qui en ſont marquées, on jouera pourtant également *ſtaccato* celles qui ſuivent & qui ſont de la même eſpece & de la même valeur, ne pouvant ſans cela produire l'effet deſiré, ni jamais parvenir à une parfaite égalité dans l'expreſſion.

§. 6.

Il s'enſuit de là encore, que le bon effet de l'Accompagnement dépend plus des joueurs des Violons que des autres inſtrumens; la melodie n'étant que dans le pouvoir des premiers. Si ceux-ci jouent ſans feu & négligemment, les autres pourront faire bien peu pour la bonne expreſſion. C'eſt pourquoi je traiterai auſſi dans cette Section de tout ce qui regarde le coup d'archet, qui eſt ſi eſſentiel à l'expreſſion, & dans les autres Sections je me rapporterai à ce que j'en ai dit dans celle-ci.

§. 7.

Il ne conviendroit pas de mettre ici tous les préceptes du coup d'archet, puisque je ſuppoſe parler à un lecteur qui ſait jouer du Violon, & qui entend le coup d'archet. Je ne veux qu'examiner de certains paſſages douteux, & ceux dans lesquels il y a à obſerver quelque choſe de particulier, que le Compoſiteur ne ſauroit toujours indiquer. On en pourra appliquer les régles à la plupart des autres cas qui leur reſſemblent. Je montrerai enſuite, quelle ſorte de coups d'archet doit regner dans chaque ſorte de piéces, & j'ajouterai enfin ce qu'il y a encore à obſerver à ce ſujet.

§. 8.

Il faut principalement être attentif, à ce qu'on faſſe autant qu'il eſt poſſible, aller en haut ou en bas le coup d'archet, ainſi que les notes qu'on joue, le demandent.

S'il y a pluſieurs notes ſur un même ton, & qu'elles ſoient melées avec des notes ſyncopées, chacune doit avoir ſon coup à part, c'eſt à dire, il faut détacher le coup d'archet après la note ſyncopée, v. Tab. XXII. Fig. 2. Si l'on vouloit ici jouer les Croches ſans repetition de l'archet ou ſans le détacher; l'expreſſion ſeroit non ſeulement fort ennuyeuſe, mais effectueroit auſſi un tout autre ſens. Les notes vites de cette eſpece, qui conſiſtent en Croches & Double croches, ne doivent auſſi être marquées par un certain poids qu'on donne quelque fois au coup d'archet; mais il faut leur donner la vivacité néceſſaire en repetant le coup d'archet.

Ces Croches, v. Tab. XXII. Fig. 3. doivent toute par un petit coup d'archet; & quand il y a des ports vent de ſemblables notes, celle devant le port de voix être détachée par le coup d'archet; pour pouvoir en ment & ſeparément les deux notes qui ſe trouvent ſur

Lorsque dans le mouvement vite une Noire, en fra eſt ſuivie par quelques Croches ou Double croches, q même ton ou après un ſaut; cela fait un bon effet, Noire par un coup d'archet en bas detaché, afin qu ſuit, puiſſe être jouée auſſi par un coup en bas, v. T les notes C C (*ut*), D (*re*) G (*ſol*).

Si l'on rencontre deux notes ſur le même ton, & q d'arc deſſus, v. Tab. XXII. Fig. 5. au lieu de les li coup d'archet doit plutot les ſeparer.

Dans l'eſpece des notes de la Table XXII. Fig. 6. la meſure doit être un peu détachée & ſeparée de c La ſeconde note dans la meſure, laquelle eſt coulée re, peut être exprimée un peu plus foiblement que

Dans des piéces gayes & vites la derniére Croche mi meſure doit être marquée par le coup d'archet; v XXII. Fig. 7. le premier G (*ſol*), le ſecond E (*mi*) &

Si une note courte eſt liée à une longue, v. Tab. la note longue, & non pas la courte, qui doit être poids qu'on donne au coup d'archet.

Si deux Double croches ſuivent une Croche, celle quée & detachée, comme s'il y avoit un trait deſſus, Fig. 9.

Dans l'exemple de la Fig. 10. la ſeconde & la tro exécutées dans l'Allegro par le coup d'archet en haut pendant, qu'au point on l'arrête ou le détache un deux G (*ſol*) qui ſuivent, doivent chacun avoir un bas.

Dans l'exemple, Fig. 11. le coup d'archet en bas ſecond C (*ut*), de même auſſi pour le C (*ut*) après dernier Quart de la meſure. On en agit également, Blanche viennent des Double croches. Mais ſi le p ſiéme Quart de la meſure conſiſte en quatre Double

alors détacher & repéter le coup d'archet après le ſecond & le troiſiéme Quart de la meſure.

S'il y a des Noires ou des Croches melées avec des pauſes de la même valeur, où les pauſes précédent & viennent au frapper, v. Tab. XXII. Fig. 12. chaque note doit être exécutée par le coup d'archet en haut.

Dans le mouvement vite, à l'eſpece des notes qu'on voit Tab. XXII. Fig. 13. on joue la premiére par le coup d'archet en bas, & les trois derniéres par celui en haut. Mais dans le mouvement lent l'effet eſt beaucoup plus agréable, ſi toutes les quatre notes ſont exécutées par un même coup d'archet, en le détachant cependant un peu après la premiére note. Les quatre notes ſuivantes ſont exécutées de la même maniére par le coup d'archet en haut. Au premier cas, dans le mouvement vite, on met un trait ſur la premiére & un coulé ſur les trois notes ſuivantes. Au ſecond cas dans le mouvement lent, il ſe met encore un coulé de plus ſur les quatre notes, comme on voit par cet exemple.

§. 9.

Aux notes dans la Fig. 14. Tab. XXII. on joue coup pour coup, & ſans repéter le coup d'archet en bas; mais il faut donner à la note G (*ſol*) dans la premiére meſure, autant de poids dans le coup en haut, qu'en a le premier C (*ut*) dans le coup en bas; & ainſi de même au G (*ſol*) dans la ſeconde meſure.

De la même façon, & auſſi coup pour coup ſe jouent les notes de la Fig. 15. Tab. XXII; quoique pourtant avec la difference, qu'on donne autant de poids à la quatriéme qu'on en a donné à la premiére note.

Les notes, Tab. XXII. Fig. 16. peuvent être exécutées de deux maniéres également bien; ſavoir ſi le joueur de Violon eſt auſſi bien exercé dans le coup d'archet en haut que dans celui en bas. L'on peut ou donner à chaque note de cet exemple un coup d'archet à part, ou joindre le premier A (*la*) & C (*ut*) enſemble dans le coup en haut, quoiqu'il faille au dernier cas bien & briévement marquer chaque note. L'effet en ſera également bon; quoique la derniere façon d'exprimer ſoit très utile dans pluſieurs autres cas, qu'on rencontre dans la Muſique moderne.

nourriſſant. Il ne faut point détacher les coups, comme on fait quand il y a des pauſes (au lieu des points) après les notes. Il faut ſoutenir les points jusqu'à l'extrémité de leur durée, afin qu'on ne paroiſſe pas s'en ennuyer, & que l'Adagio ne ſe change point dans un Andante. S'il y a des traits deſſus, cela indique que les notes doivent être marquées. Les notes à pluſieurs croches, qui viennent après les points, ſe jouent toujours très briévement & d'une maniére aiguë, auſſi bien dans le mouvement lent que dans le vite; les note; pointées exprimant en général quelque choſe de majeſtueux & d'élevés c'eſt pourquoi chacune demande un coup d'archet à part, à moins qu'il n'y ait des coulés deſſus, n'étant pas autrement bien poſſible d'exprimer par le même coup d'archet, en le détachant, la courte note après le point d'une maniére ſi aiguë, que cela ſe peut faire par un nouveau coup en haut.

§. 14.

Lorsque dans le mouvement lent il y a des Demitons entremelés dans la mélodie, v. Tab. XXII. Fig. 25, ceux qui ſont hauſſés par un diéſe ou un ſigne de reſtitution, doivent être entendus un peu plus fort que les autres; ce qui eſt effectué, quand l'archet eſt plus preſſé ſur les cordes aux inſtrumens à coup d'archet, & que le vent eſt augmenté aux inſtrumens à vent & dans la voix. Lorſqu'il y a un coulé ſur deux notes, dont la derniére eſt hauſſée ou baiſſée, cela fait un *v. F. 25. meilleur effet, ſi l'on touche la derniére avec le doigt ſuivant, & qu'on augmente en même tems la force du coup d'archet, que ſi l'on avance ou ſi l'on retire le même doigt. Il faut dans le mouvement lent, faire croire à l'oreille que c'eſt une ſeule note qu'on joue. Et l'on doit remarquer en général, que, même dans le mouvement vite lorsque quelques notes, Noires ou Blanches, ſont hauſſées par le dieſe ou baiſſées par le b mol, ſurtout s'il y en a pluſieurs qui ſe ſuivent en montant ou en deſcendant par dégré, v. Tab. XXII. Fig. 27. il faut les ſoutenir, y appuyer, & les jouer avec plus de force & d'emphaſe que les autres notes.

§. 15.

Il faut également ſoutenir & jouer de la méme force, les notes longues, qui ſont melées avec les notes vites & vives. Voyez en Tab. XXII. Fig. 28

§. 16.

§. 16.

Lorsqu'après une longue note & une petite p notes à trois croches, v. Tab. XXII. Fig. 29. les toujours être jouées très vitement, ſoit dans l'Ada legro. Il faut donc, avant que de les jouer, attend mité du tems qui leur eſt deſtiné, & éviter par là pas à la meſure.

Si dans un Allabreve lent ou dans la meſure plei il ſe trouve un quart de ſoupir au Frapper, lequel pointées, v. Tab. XXII. Fig. 30. 31. il faut exécut me s'il y avoit après elle encore un point ou une p de ſa valeur, & que la note ſuivante eut encore une

§. 17.

Lorsqu'une piéce lente & triſte commence pa ver de la meſure, qu'elle ſoit une Croche dans la n une Noire dans l'Allabreve, v. Tab. XXII. Fig. 32 pas exécuter cette note avec trop de véhémence & de un mouvement lent & tranquile de l'archet, & en force du ton, pour exprimer duëment la paſſion tri il ne faut pas non plus s'arrêter ſur elle plus longte met ſa durée, afin que les autres inſtrumens puiſſent cevoir le juſte mouvement de la piéce, dans la ſui exécutera de même de pareilles notes lentes.

§. 18.

Quand il faut toucher trois ou quatre cordes coup d'archet, en formant l'accord; cela ſe fait d v. Tab. XXII. Fig. 34 & 35. Dans la premiére ma a une pauſe qui ſuit, le coup d'archet eſt détaché; & où il n'y a point de pauſe qui ſuive, l'archet reſte co ſuperieure. Dans l'une & l'autre façon il ne faut dans le mouvement lent ni dans le vite, ſur les cord faut les expédier vite, autrement l'auditeur croiroit Triolets, qui ſont une batterie ſur l'accord. Et pui ces accords pour ſurprendre l'oreille par quelque ch ceux qui ne ſont point ſuivis de pauſes, doivent être vement & avec la plus grande force de l'archet, c. a.

inférieur; & s'il y en a plusieurs qui suivent, chacun doit être exprimé avec le coup d'archet en bas.

§. 19.

J'ai bien à la vérité déja traité dans le Chapitre VIII. des differentes sortes de ports de voix & de leur durée, par rapport à la mesure. Cependant comme le coup de langue n'est pas connu à chaque joueur de Violon, pour y pouvoir régler son coup d'archet, il est nécessaire d'ajouter ici quelques éclaircissemens à cet égard, & d'établir une régle générale, qui est: que toutes les petites notes postiches qu'on trouve devant les notes ordinaires, qu'elles soient courtes ou longues, demandent leur coup d'archet à part, & ne doivent jamais être coulées avec la note précédente, appartenant à la note qui les suit. On peut en avoir la preuve dans l'art du chant. Car si auprès de semblables ports de voix un chanteur a des paroles à prononcer, il ne prononce pas les syllabes sous la note principale où elles appartiennent, & sous laquelle elles sont placées; mais au contraire sous les notes postiches ou ports de voix.

§. 20.

Quant aux ports de voix longs qui partagent le tems avec la note suivante, il faut dans l'Adagio, sans les marquer, faire croitre le coup d'archet en force, & couler doucement la note suivante, en sorte qu'on fait entendre le port de voix un peu plus fort que les notes qui suivent. Dans l'Allegro au contraire on peut marquer un peu moins le port de voix. Les ports de voix courts, parmi lesquels on compte aussi ceux qui se trouvent entre des sauts de Tierce descendans, doivent être exprimés fort briévement & mollement, & touchés comme en passant seulement; p. e. on ne s'arrête point sur ceux qu'on voit Tab. XXII. Fig. 36. 37. surtout dans le mouvement lent; autrement on croiroit qu'ils fussent exprimés par des notes ordinaires, comme on voit Fig. 38. 39; ce qui seroit contraire non seulement à l'intention du Compositeur, mais aussi à la maniére de jouer à la Françoise, de laquelle ces ports de voix tirent leur origine. Car les notes postiches appartiennent encore au tems de la note précédente, & ne doivent pas par conséquent, comme dans le second exemple, venir dans le tems de celles qui les suivent.

entretenu jusquà la fin, ſans repeter le coup d'archet, v. Tab. XXII. Fig. 47.

S'il y a un port de voix devant deux notes vites, & un point après la troiſiéme note, v. Tab. XXII. Fig. 48; cette figure doit être jouée d'un ſeul coup d'archet jusqu'à la fin, très vite & avec précipitation. Mais s'il y a une pauſe au lieu du point, le coup d'archet eſt détaché.

Lorsqu'il y a des ports de voix devant des notes pointées, v. Tab. XXII. Fig. 49. il ne faut employer ni tremblemens, ni pincemens. Mais s'il y a des tremblemens ſur de pareilles notes, qui montent ou deſcendent, ou qu'il y ait des pauſes, au lieu des points; alors on doit faire les tremblemens ſans coup d'après & détacher l'archet auprès les points.

Quand tous les inſtrumens vont à l'Uniſſon avec la Baſſe, c'eſt à dire, qu'ils jouent tous les mêmes notes que la Baſſe, quoique quelques uns, une ou pluſieurs Octaves plus haut; un tremblement lent, exécuté par tous les Muſiciens dans la même viteſſe, fait un meilleur effet qu'un tremblement fort vite. Car le mouvement vite que tous les inſtrumens font à la fois, cauſe plus de confuſion que de diſtinction, ſurtout dans un endroit où il reſonne. C'eſt pourquoi il faut alors lever les doigts dans une viteſſe moderée & également, quoique un peu plus haut qu'à l'ordinaire.

§. 25.

Jusqu'ici nous avons conſideré le coup d'archet en lui-même, partagé par de ſimples notes qui en ſont exprimées. A préſent il faut voir quelles ſortes de coup d'archet il faut employer pour chaque piéce, pour chaque ſorte de meſure, & pour chaque paſſion qu'on doit exprimer. C'eſt ceci qui apprend aux joueurs de Violon, & à tous ceux qui jouent des inſtrumens à archet, ſi le coup d'archet doit être long ou court, péſant ou aiſé, perçant ou moderé.

§. 26.

Il faut remarquer en général que dans l'accompagnement, ſurtout dans des piéces vives, un coup d'archet court & articulé, tel comme il eſt en uſage chez les François, fait un bien meilleur effet qu'un coup d'archet à l'Italienne, long & trainant.

Les *Allegro*, *Allegro aſſai*, *Allegro di molto*, *Preſto*, *Vivace*, demandent, ſurtout dans l'accompagnement, où il faut alors une maniere plus badine que ſerieuſe, un coup d'archet vif, très leger, court, & bien détaché. Cependant il y faut obſerver une certaine modération du ton.

teuſes d'une maniére agréable. C'eſt dans toutes les piéces, & préférablement dans les lentes, où il faut que ceux qui les exécutent, prennent le ſentiment du Compoſiteur, & cherchent de l'exprimer.

A quoi peut contribuer beaucoup, outre ce que nous avons demandé à cet égard, l'augmentation ou la diminution de la force du ton, pourvu que cela ſe faſſe avec tranquilité, & non pas avec un preſſement de l'archet véhément & désagréable. Au reſte ſi dans une piéce le Compoſiteur n'a pas mis de la paſſion; ſi en la faiſant il n'a pas été lui-même touché: malgré toutes les peines que ſe donnent ceux qui exécutent, elle ne ſera ſûrement jamais d'un bon effet.

Pour l'eſpece du coup d'archet qu'il faut employer aux danſes Françoiſes, on en parle dans le §. 58. de la Section VII. de ce Chapitre.

§. 27.

Lorsque le mot de *Staccato* ſe trouve auprès d'une piéce, toutes ſes notes ſe jouent d'un coup d'archet court & détaché. Mais comme aujourd'hui on compoſe rarement une piéce entiére d'une ſeule eſpece de notes, & qu'on tache toujours d'en faire un heureux melange; on a coutume de mettre des traits deſſus les notes qui doivent être jouées ſtaccato.

Cependant il faut dans ces ſortes de notes faire attention au mouvement de la piéce, s'il eſt lent ou vite, & ne pas tant pouſſer les notes dans l'Adagio que dans l'Allegro; autrement celle de l'Adagio ſeroient trop ſeches. La régle générale qu'on peut donner là-deſſus, c'eſt que lorsqu'il y a des traits deſſus les notes, il faut les faire entendre ſeulement la moitié du tems qu'elles durent ſelon leur valeur. Mais s'il n'y a un pareil trait que ſur une ſeule note, laquelle eſt ſuivie de quelques notes de moindre valeur; cela ſignifie, non ſeulement, que la note ne doit être entenduë que la moitié de ſa valeur; mais auſſi qu'elle doit être marquée par un certain poids qu'on donne au coup d'archet.

Ainſi les Noires deviennent Croches, les Croches Double croches &c.

Nous avons déja remarqué que dans les notes, au deſſus desquelles il y a de petits traits, l'archet doit être un peu détaché des cordes. Cela s'entend des notes où le tems le permet. Il faut donc excepter dans l'Allegro les Croches, & dans l'Allegretto les Doubles croches, s'il y en a pluſieurs qui ſe ſuivent; car celles-ci doivent bien être jouées d'un coup d'archet tout court. Mais il ne faut jamais détacher ou

distance de deux, celui qui joue du Violoncello, celle de trois à quatre, & celui qui joue de la Grande Basse de Violon celle de six doigts. Il est bon aussi de conduire sur les cordes minces de chaque instrument, l'archet un peu plus près du chevalet, & sur les cordes grosses un peu plus loin de lui. Voulant faire croitre le ton en force, on peut pendant le coup, presser l'archet plus fort sur les cordes, & l'approcher un peu plus vite vers le chevalet; ce qui rend le ton plus fort & plus perçant. Mais dans le Piano, l'archet peut sur chaque instrument être conduit encore un peu plus loin du chevalet qu'on vient de dire, pour mettre les cordes en mouvement par une force moderée de l'archet.

§. 29.

Il y a des piéces, où l'on met des *Sordines* sur le Violon, la Violette & le Violoncello, pour exprimer d'autant mieux les sentimens de l'amour, de la tendresse, de la flatterie & de la tristesse, de même aussi qu'un sentiment furieux; supposé que le Compositeur sache ajuster en conséquence sa piéce, comme p. e. l'audace, la fureur & le déseſpoir, à quoi contribuent beaucoup certains modes; p. e. E (*mi*) C (*ut*) F (*fa*) H (*si*), de Tierce mineure, & Es (*mi b mol*) A (*la*) E (*mi*), de Tierce majeure. Les Sordines sont faits de differentes matieres, de bois, de plomb, de laiton, de fer blanc & d'acier. Celles de bois & de laiton ne valent rien, puisqu'elles causent un ton ronflant. Ce sont celles d'acier qui sont les meilleures, pourvu qu'elles ayent leur poids proportionné aux instrumens. Les Sordines pour la Violette & pour le Violoncello doivent être proportionnées à la grandeur de ces instrumens, & être toujours à l'un plus grand qu'à l'autre. On peut remarquer en passant, que les joueurs d'instrument à vent, font mieux, de mettre un morceau d'éponge humectée dans l'ouverture de leurs instrumens, que de se servir de papier ou d'autres chose, pour rendre leurs instrumens sourds.

§. 30.

Il ne faut point employer la plus grande force de l'archet, en jouant des piéces lentes avec des sordines, & l'on doit éviter autant qu'il est possible les cordes nuës. Pour les notes coulantes, l'archet peut être un peu pressé sur les cordes. Mais lorsque la melodie demande qu'on recommence souvent le coup d'archet; alors il doit être court & animé par un certain poids interieur qu'on lui donne, lequel

fera

fera un meilleur effet qu'un coup long, tiré & trai
il faut se régler par tout aux pensées qu'on a à exprin

§. 31.

Les doigts sont quelquefois la charge de l'arc
ment des cordes qu'on appelle *Pizzicato.* On fait
nairement avec le pouce. Je ne disconvenions pas
lon ne sache le faire d'une maniére si agréable & si
n'entendra pas frapper la corde contre le manche.
le monde n'a pas la même habileté, les pincemens
faits avec bien de la roideur. Et comme on es
l'effet qu'on en espere, je trouve à propos de comi
sentiment là dessus. On sait que sur le Lut la partie
avec les quatre derniers doigts, & la Basse avec le p
zicato sur le Violon est une imitation de celui qu'o
sur la Mandoline; par conséquent on doit le rendre
à l'autre que faire se pourra. On fait donc selon m
cer non avec le pouce, mais avec la pointe du prem
prendre la corde de coté, & non pas par en bas, p
son balancement de la même façon, & non pas en
manche. Cela rend le ton beaucoup plus naturel
quand on pince la corde avec le pouce. Car ce d
largeur une plus grande partie des cordes, & le
ut les minces. L'expérience demontrera ce que
faire la preuve de l'une & de l'autre façon. Le Pizzica
près du bas du manche, & non pas trop près du
près des doigts de la main gauche. On peut pour
pouce de coté contre le manche, afin de pouvoi
corde d'autant plus aisément. Mais aux accords
vitement trois cordes de suite, en commençant
est nécessaire de faire le Pizzicato avec le pouce.
Musique de Chambre il ne faut pas pincer les cord
cela produit un effet désagréable.

§. 32.

Quant à l'usage des doigts de la main gauche
les presser sur les cordes avec la même force que l'
d'archet. Cette proportion doit être soigneuseme
l'on fait croitre le ton en force sur une Tenue, il fa

le preſſement du doigt. Mais pour éviter que le ton n'en devienne plus haut, il faut quaſi retirer inſenſiblement le doigt, ou faire un balancement bon & vite. Ceux qui élévent les doigts trop haut, font bien à la vérité les tremblemens d'une maniére forte & aiguë, mais ils s'expoſent en même tems au risque, de toucher faux & communement trop haut; ce qui n'eſt pas rare, ſurtout dans les modes de Tierce mineure. Ces perſonnes exécutent auſſi les roulemens presque toujours inégalement & point rondement, puisque leurs doigts ne ſont pas bien changés à cauſe de leur inégalité. D'ailleurs le petit doigt étant ordinairement plus foible que les autres, il faut chercher un moyen, pour moderer la force de trois autres doigts, & ſecourir la foibleſſe du petit; c'eſt ce qu'on fait en le faiſant battre plus promptement, pour qu'il atteigne par là la juſte proportion qu'il faut qu'il ait avec les autres trois doigts. En général tous ceux qui commencent à jouer du Violon, doivent bien exercer le petit doigt; ils en tireront grand avantage en bien des occaſions.

§. 33.

La maniere de jouer qu'on appelle *mezzo manico*, lorsqu'on avance la main ſur le manche d'un demi ton, d'un ton entier ou de pluſieurs tons, eſt fort avantageuſe, non ſeulement pour éviter en certaines occaſions les cordes nuës qui font un tout autre effet, que celui qu'elles produiſent quand elles ſont touchées par les doigts; mais encore dans beaucoup d'autres occaſions, principalement en faiſant des Cadences; p. e. aux notes qu'on voit Tab. XXII. Fig. 50 & 51. les tremblemens ſe font à l'ordinaire mieux par le troiſieme, qu'avec le petit doigt.

On fera un eſſai de la régle que je viens de preſcrire en trois exemples, Tab. XXII. Fig. 52. (a) (b) (c), la main étant dans ſa ſituation ordinaire; on l'avancera enſuite d'un ton plus haut, de façon que dans l'exemple (a) on employera le ſecond doigt au lieu du troiſiéme, & dans les exemples (b) & (c) on ſe ſervira du premier au lieu du ſecond; & l'on trouvera que l'expreſſion a dans l'un & dans l'autre cas un effet bien different.

§. 34.

Quand la partie concertante n'eſt accompagnée que par des Violons, chaque Muſicien doit bien prendre garde, s'il joue une partie purement de rempliſſage, ou une qui fait des certains petits paſſages concertants avec la partie principale, ou s'il joue une petite Baſſe.

SECTION III.

DU CHAPITRE XVII.

Du Joueur de la Violette (*Haute-Contre*), en particulier.

§. 1.

On regarde communement la Violette (Viola da braccio) comme une choſe de peu d'importance dans la Muſique. La cauſe en eſt apparemment, qu'elle n'eſt ſouvent traitée que par des perſonnes qui ne ſont encore que médiocrement avancés dans la Muſique, ou qui n'ont pas beaucoup de talens pour ſe diſtinguer ſur le Violon; ou que cet inſtrument donne trop peu d'avantage à ceux qui en jouent, & qu'à cauſe de cela des gens habiles ne veulent pas y être employés. Je crois néantmoins qu'un joueur de la Violette doit être auſſi habile qu'un joueur du ſecond Violon, pour peu qu'on veuille que tout l'accompagnement ſoit ſans défaut.

§. 2.

Il doit non ſeulement avoir une auſſi bonne expreſſion que les joueurs de Violon, mais il doit également entendre quelque choſe de l'harmonie; afin qu'il puiſſe, quand cela ſe rencontre dans les *Concerto*, faire la charge de celui qui joue la Baſſe, & jouer la petite Baſſe avec la circonſpection requiſe, pour que le joueur de la partie principale, ne ſoit pas obligé d'être plus occupé de la partie qui l'accompagne que de la ſienne propre.

§. 3.

Il doit avoir aſſez de diſcernement, pour juger quelles notes ſont chantantes ou ſeches, fortes ou foibles; & ſi elles doivent être jouées par un coup d'archet long ou court. Il doit auſſi faire attention, s'il n'y a que deux Violons ou s'il y en a davantage, & peu ou

y a de sûr au moins, c'est que celui qui accompagne, ressent plus le plaisir de la Musique que celui qui joue la partie principale; & quiconque est un vrai Musicien, prend part à toute la Musique, sans s'embarrasser, si c'est la premiere ou la derniere partie qu'il joue.

§. 6.

Un bon joueur de Violette se gardera bien de toutes les variations & ornemens arbitraires dans sa partie.

§. 7.

Il doit jouer les Croches dans un Allegro avec un coup d'archet très court, mais les Noires avec un qui soit un peu plus long.

§. 8.

S'il a les mêmes notes à jouer avec les Violons, soit qu'elles doivent être coulées ou poussées, il se réglera toujours à leur maniere de jouer, qu'elle soit chantante ou vive. Cela est surtout nécessaire, s'il a une Ritournelle à jouer à l'Unisson avec les Violons; car là il faut qu'il joue aussi chantant & aussi agréablement que les Violons même, pour qu'on ne s'apperçoive point que ce sont differens instrumens qui jouent. Si au contraire ces notes ont de la ressemblance avec la Basse. il faut qu'il les exprime aussi serieusement que la Basse.

§. 9.

Dans une piéce triste il doit bien moderer son coup d'archet, & ne point le mouvoir avec véhémence ou avec trop de viteſſe, ni faire des pressemens rudes & désagréables avec le bras; ne pas appuyer trop sur les cordes; ne pas jouer trop près du chevalet, mais conduire l'archet loin de lui la largeur de deux bons doigts; surtout aux cordes grosses, v. Sect. II. §. 28. Dans ces sortes de piéces lentes, il ne faut pas qu'il joue les Croches, dans la mesure de quatre tems, ou les Noires, dans celle de l'Allabreve, trop courtes & trop sechement; il doit les exprimer d'une maniére soutenuë, agréable & tranquile.

§. 10.

Dans un Adagio chantant, qui consiste en des Croches & Double croches, & où il y a aussi des pensées badines entremelées avec d'autres, le joueur de la Violette doit exécuter toutes les notes courtes avec un coup d'archet leger & court, non pas avec le bras entier, mais seulement avec la main, en n'y employant que la premiere joincture, & en usant aussi de moins de force qu'à l'ordinaire.

un peu plus foiblement, le ton en étant plus mince que celui de la Violette; mais contre une Flute il faut qu'il joue très foiblement, surtout si elle joue dans des tons bas.

§. 15.

En général dans l'exécution de la Violette tout dépend d'une force ou foibleſſe du ton bien proportionnée aux autres inſtrumens. Il ſeroit bien difficile de preſcrire des régles pour tous les cas qu'on peut rencontrer; c'eſt pourquoi il faut qu'un joueur de la Violette ait autant de jugement que ceux qui exécutent les parties fondamentales.

§. 16.

Lorsque le joueur de la Violette accompagne un Trio ou un Solo, au défaut du Violoncello, il doit autant qu'il eſt poſſible, jouer toujours une Octave plus bas, lorsqu'il joue à l'Uniſſon avec la Baſſe, & bien prendre garde, de ne pas ſurmonter la partie ſuperieure; afin que les Quintes de la partie fondamentale ne ſoient pas changées en des Quartes. Il fera donc bien, s'il veut dans un Solo avoir toujours un œil ſur la partie ſuperieure, pour s'y régler, quand elle joue dans la profondeur, p. e. la partie ſuperieure ayant la note A à une ligne (*la premier de la Flute*), & la Baſſe D à une ligne, (*re premier de la Flute*); ſi le joueur de la Violette vouloit prendre ce D (*re*) ſur la corde la plus mince, la Quinte que les parties font enſemble, deviendroit la Quarte, & cela ne feroit point le même effet.

§. 17.

Au reſte tout ce qu'on trouve dans la Section précédente & dans la derniere, du coup d'archet, de la maniere de pouſſer ou de couler les notes, de leur expreſſion, du Staccato, des endroits où il faut jouer fort ou foiblement; comment on doit bien accorder ſon inſtrument, &c. &c. peut être mis à profit auſſi bien par les joueurs de la Violette, que par les Violons qui accompagnent; non ſeulement à cauſe que tous ces principes ſont également néceſſaires aux uns & aux autres, mais auſſi j'imagine que les joueurs de la Violette ne voudront pas ſe borner à jouer toute leur vie de cet inſtrument.

SEC-

SECTION IV.

DU CHAPITRE XVI

De celui qui joue du Violon particulier.

§. 1.

Celui qui accompagne non ſeulement du Violonc joue auſſi des Solo, fait fort bien d'avoir deux de ſe ſervir de l'un pour les Solo, & de l'autre p dans les grandes Muſiques. Le dernier doit être pl des cordes plus groſſes que le premier. Si l'on vo inſtrument petit & foiblement monté à l'un & l'autr pagnement ne feroit aucun effet dans une Muſ L'archet dont on ſe ſert pour accompagner, dc fort, & avoir du crin noir, lequel touche plus fo le crin blanc.

§. 2.

Il faut conduire le coup d'archet loin du cheval trois ou quatre doigts, & non pas trop près de lui, Quelques uns ſe ſervent de l'archet, comme on a cou vir à la Baſſe de Viole (*Viola da Gamba*); faiſant au lie de la main gauche à la droite, celui en haut de la gauche, commençant de la pointe de l'archet. D re en uſent comme les joueurs de Violon, & com par la partie inferieure de l'archet. Cette derniere uſage chez les Italiens, & fait un meilleur effet que l ſeulement, pour les Solo, mais auſſi principalemen gnement, parce que les notes bonnes demandant, pl nergie, que les mauvaiſes, on ne ſauroit ſi bien v

exprimer par la pointe que par la partie inferieure de l'archet. Un joueur de Violoncello doit s'efforcer de tirer de ſon inſtrument un ton épais, rond & mâle, à quoi contribue beaucoup la maniere dont il dirige l'archet, n'étant point indifferent, s'il le tient près ou loin du chevalet, s'il le preſſe fort ou foiblement ſur les cordes. Si p. e. dans une grande Muſique il vouloit jouer ſi délicatement, qu'on ne l'entendroit presque point; ce ſeroit pouſſer la délicateſſe trop loin, & l'on auroit raiſon d'être très mécontent de lui. On lui pardonnera de certains petits mouvemens du corps, qui ne peuvent pas toujours être évités en jouant de cet inſtrument.

§. 3.

Le Joueur du Violoncello ſe gardera de broder la Baſſe, comme quelques grands joueurs ont eu autrefois cette mauvaiſe coutume; c'eſt faire montre de ſon habileté mal à propos. En voulant mettre dans la Baſſe des broderies arbitraires, on fait ſans une profonde connoiſſance de l'art de la Compoſition, encore plus de mal qu'un joueur de Violon n'en peut faire dans une partie d'accompagnement; ſurtout ſi c'eſt une Baſſe, où la partie principale eſt toujours occupée à broder le chant ſimple, & à y ajouter des ornemens. Il n'eſt pas poſſible, que l'un puiſſe partout deviner les penſées de l'autre, quand même ils auroient d'égales connoiſſances. Outre cela il eſt abſurde, de vouloir faire une partie ſuperieure de la Baſſe, qui ne doit avoir pour ſeul & unique but, que de ſoutenir & de rendre harmonieux les ornemens de l'autre partie, & en la privant de ſa démarche ſerieuſe, on ne fait que mettre obſtacle aux ornemens eſſentiels de la partie ſuperieure ou les obſcurcir. Je ne disconveniens pas, qu'on peut ajouter quelque choſe à quelques Baſſes melodieuſes & concertantes dans un Solo, pourvu que celui qui exécute, ait aſſez de connoiſſance pour ſavoir, dans quel endroit cela ſe peut faire; & lorsque dans une telle rencontre on ajoute quelques ornemens d'une maniere adroite, la piéce en devient d'autant plus parfaite. Mais ſi le joueur du Violoncello n'a pas ſuffiſamment de lumiéres pour cela, il vaut mieux jouer la Baſſe telle que le Compoſiteur l'a écrite, que de courir risque, d'ajouter par ignorance bien des notes abſurdes, & qui ne conviennent pas au ſujet. Ce n'eſt que dans un Solo qu'on peut ajouter des ornemens, & encore faut-il le

dans une mélodie de Baſſe formelle, laquelle on ne doit ni peut changer en aucune maniere. Si l'on jouoit de telles notes ſur le Violoncello une Octave plus bas qu'elles ne ſont écrites, la diſtance juſqu'aux tons des Violons ſeroit trop grande, & les notes perdroient en même tems de la vivacité & de la force éclatante que le Compoſiteur a eu en vuë. Les autres notes de Baſſe qui ne vont pas à l'Uniſſon avec les autres parties, peuvent encore par ci par là être jouées une Octave plus bas, s'il n'y a point de Grande Baſſe de Violon; il faut pourtant encore que ce ſoient non pas des paſſages melodieux, mais ſeulement des paſſages harmonieux c. a. d. qui par eux mêmes ne ſont pas proprement une melodie & qui ne ſervent que de Baſſe aux melodies qui ſont deſſus. Il ne faut point renverſer les ſauts dans la Tierce, la Quarte, la Quinte, la Sixte, la Septiéme & l'Octave, tant en haut qu'en bas; car ces ſauts ſervent ſouvent pour former une certaine mélodie & ſont rarement compoſés ſans un but particulier. v. Tab. XXII. Fig. 53. Il en eſt de même des paſſages d'une Demi meſure ou d'une meſure entiere, leſquels ſont repetés pluſieurs fois, de façon que les mêmes notes ſe trouvent tour à tour une Octave plus haut ou plus bas, v. Tab. XXII. Fig. 54. Une telle Baſſe doit être jouée comme elle eſt écrite; car en voulant renverſer ces ſauts, on lui donneroit un tout autre ſens que celui que le Compoſiteur a voulu lui donner.

§. 6.

Puiſque le Violoncello a de toutes les Baſſes le ton le plus perçant, & qu'il s'énonce le plus diſtinctement; celui qui en joue a auſſi l'avantage, qu'il peut aider les autres parties dans l'expreſſion du clair & de l'obſcur, & donner de l'énergie à toute la piéce. Il dépend également le plus de lui, de maintenir la juſteſſe du mouvement, & le dégré de vivacité dans la piéce, d'exprimer au tems qu'il faut le Piano & le Forte, de faire bien diſtinguer les differentes paſſions qui ſe trouvent dans une piéce, de les bien caractériſer, & de faciliter beaucoup l'exécution de la partie concertante. Il faut que le joueur du Violoncello ne preſſe ni ne traine pas la meſure; il doit au contraire faire une continuelle attention auſſi bien aux pauſes qu'aux notes, pour qu'on ne ſoit pas obligé de l'avertir quand il doit recommencer après une pauſe, & jouer fort ou doucement. Il eſt fort désagréable dans la Muſique, ſi après une pauſe toutes les parties ne recommencent

pas avec une vivacité égale, ou ſi le Piano & le F
obſervé à la note où il eſt écrit; ſurtout ſi la Baſſe m
dépend le plus en cette occaſion la juſteſſe de l'exéc

§. 7.

Si le Joueur du Violoncello entend l'art de la
au moins quelque choſe de l'harmonie, il peut
partie principale à rélever & à caractériſer les di
que le Compoſiteur veut exprimer dans la piéce; a
de t-on pas moins d'une partie qui accompagne, qu
certantes, & un bon accompagnement ſe diſtingue prin
Car s'il n'y a qu'un de ceux qui jouent, qui exécute une
table gout, & que les autres s'acquitent de leur devoir
négligemment; alors l'un détruit pour ainſi dire,
blit, & les Auditeurs ſont privés de la moitié du
fois même n'en ont plus aucun. Le joueur du
contribuer beaucoup à la perfection d'une bonne
manque pas de ſentiment, & s'il eſt attentif au Tout,
à ſa partie. Il doit auſſi acquérir une parfaite conn
qu'il faut marquer & reléver préférablement aux autres
mier lieu celles, ſur leſquelles il y a des Diſſonance
Quinte fauſſe, la Sixte ſuperfluë, la Septiéme; ou
traordinairement hauſſées par les Diéſes ou par les ſig
ou baiſſées par celui-ci & par le b mol. Cette
quand la partie ſuperieure fait une Cadence, & qu
vroit ſelon l'ordre naturel faire un ſaut de Quarte
ſaut de Quinte par en bas, pour aller avec la part
l'Octave, ne va, par une feinte, ou comme le
inganno, qu'un dégré plus haut ou plus bas, p. e. ſi l
cadençe en C (*ut*), & la Baſſe a au lieu de l'Octave
d'en bas, comme A (*la*), As (*la b mol*), ou la
(*fa dieſe*), ſelon que le mode l'exige, v. Tab. XXII.
il eſt d'un bon effet, ſi les notes A (*la*), As (*la b m*
ſont marquées par le Violoncello, & exprimées
que les notes précédentes. Si la piéce arrive à
ſurtout dans un Adagio, le joueur du Violoncell
aux deux, trois ou quatre notes précédentes, uſe
force, pour y rendre attentif les Auditeurs, v. Tab

§. 8.

Dans les Syncopes le joueur du Violoncello peut faire croitre en force de ton celle des notes sur laquelle se trouve ordinairement la Seconde & la Quarte; quoiqu'il ne faille point détacher l'archet.

§. 9.

Lorsque dans un Presto, qui est joué avec beaucoup de vivacité, se trouvent plusieurs Croches ou autres notes courtes sur le même ton, le joueur du Violoncello peut toujours marquer la premiere de la mesure, par un certain poids qu'il donne à l'archet.

§. 10.

Il faut qu'il joue les notes pointées toujours plus serieusement & plus pésammeut que les joueurs de Violon; mais pour celles à Double croches qui suivent, il faut qu'il les joue d'une maniére courte & aiguë, soit dans le mouvement lent ou vite.

§. 11.

S'il a des Touches à son instrument, comme il y en a à la Basse de Viole, il doit aux tons marqués par le b mol, toucher un peu au delà des Touches, & presser un peu plus fort avec les doigts sur les cordes, pour donner ces tons d'autant plus haut que le demande leur proportion contre les tons marqués par le diese, c. a. d. d'un Comma.

§. 12.

Jouer un Solo sur cet instrument, ce n'est point une chose si aisée. Celui qui se veut distinguer par-là, doit être pourvu de la nature de doigts qui sont longs & dont les nerfs sont forts, pour bien pouvoir s'étendre. Mais lorsque ces qualités nécessaires se trouvent ensemble avec de bonnes instructions, on peut faire sur cet instrument bien de belles choses. J'ai entendu moi-même quelques grands maitres qui ont fait merveille sur cet instrument. Il est libre à qui traite cet instrument en amateur, de jouer ce qui lui fait le plus de plaisir; mais celui qui en veut faire profession, fera bien de s'appliquer avant toutes choses à devenir bon Accompagnateur; car c'est par là qu'il se rend utile dans les Musiques. Si au contraire il se presse d'aller d'abord aux Solos, avant que de savoir exécuter comme il faut une Basse d'accompagnement, & s'il monte pour cela son instrument si foiblement qu'on ne l'entend presque pas, il sera d'une très petite utilité dans la Musique; & il se pourroit trouver quelque simple amateur,

entendre l'harmonie, & ne pas être un Muſicien des moins habiles. Car il fait pour ainſi dire, avec celui qui joue du Violoncello, l'équilibre & maintient le mouvement dans l'exécution d'une grande Muſique, ſurtout dans un Orcheſtre où l'on ne peut pas toujours ſe voir, ni ſe bien entendre l'un & l'autre.

(*) On parle ici de cet inſtrument à quatre cordes accordées par Quartes du bas en haut E *(mi)* A *(la)* D *(re)* G *(ſol)*, que les Allemands appellent: Contre-Violon.

§. 2.

Il eſt de la derniere importance de jouer de cet inſtrument diſtinctement; c'eſt ce à quoi manquent la plus part de ceux qui en jouent. Un bon inſtrument fait beaucoup à la clarté & à la netteté du jeu; mais le joueur y contribue encore d'avantage. Si l'inſtrument eſt trop grand, ou monté d'une maniere trop forte; le ſon n'eſt point diſtinct ni bien concevable à l'oreille. Si le joueur ne ſait pas manier le coup d'archet ainſi que l'inſtrument l'exige, cela produit le même défaut.

§. 3.

L'inſtrument en lui-même fait un meilleur effet, s'il n'eſt que d'une grandeur médiocre, & s'il n'eſt monté qu'à quatre cordes ſeulement, & non pas à cinq. Car pour donner à la cinquiéme corde la juſte proportion avec les autres, il faut qu'elle ſoit plus foible que la quatriéme; & ayant alors un ſon bien plus foible que les autres cordes, cette trop grande difference eſt désavantageuſe, tant dans cet inſtrument, que dans le Violoncello & dans le Violon. On a donc eu raiſon de mettre hors d'uſage les Baſſes de Violon qui avoient cinq cordes, & qu'on appelloit communement la Baſſe de Violon *Allemande*. Si l'on a beſoin dans une Muſique de deux Grandes Baſſes de Violon, la ſeconde peut être un peu plus grande que la premiére, & ce qui manque par rapport à la diſtinction à celle-là, eſt ſupplée par la gravité de celle-ci.

§. 4.

Un grand obſtacle à la diſtinction eſt, quand il n'y a pas des Touches au manche. Il y a des perſonnes, qui prennent les Touches pour quelque choſe de ſuperflu ou même de nuiſible. Mais cette opinion fauſſe eſt ſuffiſamment refutée par tant d'habiles gens qui ont fait, moyennant des Touches, tout ce qu'on peut faire ſur cet inſtrument. On peut même démontrer, que pour que cet inſtrument

ment donne des ſons diſtincts & intelligibles, il eſt ſoluë, qu'il y ait des Touches. On ſait qu'une cor étant fortement tenduë, fait des vibrations bien ſpacieuſes qu'une corde longue & groſſe. Or en p che une corde longue & groſſe qui ne peut être ten qu'une corde courte; elle ſe heurte contre le bois, pas aſſez de place, & cela n'empeche pas ſeulement eſt encore cauſe que la corde ſiffle après, & fait ente en ſorte que le ton rendu en devient obſcur & indi que ſur la Grande Baſſe de Violon les cordes ſont dé chevalet & du Sillet, touchées plus hauts que ſur le empecher par-là que le contrecoup des cordes ne t che. Mais cela n'eſt pas ſuffiſant, quand on t & que les doigts les preſſent ſur le manche. Si des Touches au manche, cet inconvénient ceſſe; nent les cordes plus élevé, & elles peuvent fai ſans empechement, & donner par conſéquent le l'inſtrument eſt capable. Les Touches donnen qu'on peut par leur moyen toucher les tons plus j & que les tons, auxquels il faut abſolument ſe fer gnent plus de reſſemblance avec le ſon des cordes loit oppoſer, que les Touches ſont un obſtacle a neurs, leſquels on ne pourroit pas alors bien di repondre, que cela n'eſt pas ſi nuiſible dans la Gr lon que dans le Violoncello, parce que la differ les tons marqués par les diéſes ou le b mol, ne pe remarquée dans les tons profonds de la Grande Ba dans les tons plus hauts des autres inſtrumens.

§. 5.

Il faut conduire ſur cet inſtrument le coup largeur de ſix doigts loin du chevalet, & il doit êtr taché autant que la durée des notes le permet, longues & groſſes puiſſent faire les vibration doit auſſi presque toujours n'aller que du bo ment jusqu'au milieu de l'archet, avec une tire, çon comme ſi l'on ſcioit; excepté dans des piéce

coup d'archet doit ſe faire ſans une telle tire, quoiqu'il doive pourtant toujours être bien court. La pointe de l'archet eſt en général, excepté dans le Piano, de peu d'effet. Pour marquer particuliérement une note, il faut conduire l'archet de la main gauche à la main droite, puisqu'alors ayant plus de force, il peut auſſi donner plus d'emphaſe. Cependant j'entends qu'on employe le coup d'archet court dont j'ai parlé plus haut, ſeulement aux notes qui demandent de la pompe & de la vivacité, mais non pas aux notes longues, comme aux Rondes & aux Blanches, qui ſe trouvent quelquefois entremelées dans des piéces vites, ſoit dans le ſujet même de la piéce, ſoit lorsqu'on veut exprimer quelque choſe avec une force particuliere. On ne doit pas non plus s'en ſervir dans les notes coulantes, qui doivent exprimer un ſentiment flatteur & triſte; le joueur de la Grande Baſſe de Violon doit, auſſi bien que celui du Violoncello, exécuter ces notes d'une maniere ſoutenuë & tranquile.

§. 6.

Le joueur de la Grande Baſſe de Violon tachera d'avoir une bonne & commode application ou transpoſition de doigts, afin qu'il ſoit en état de jouer auſſi bien que le Violoncello, les notes qui vont en haut, & qu'il n'eſtropie pas les Baſſes melodieuſes, ſurtout l'Uniſſon qui doit abſolument être exécuté tel qu'il eſt écrit ſur chaque inſtrument, & par conſéquent auſſi ſur la Grande Baſſe de Violon. On en peut voir l'exemple qui appartient au §. 5. dans la Section qui traite du joueur de Violoncello, Tab. XXII. Fig. 53 & 54. S'il arrivoit qu'une Baſſe à l'Uniſſon montat plus haut que le joueur de la Grande Baſſe de Violon ne peut aller ſur ſon inſtrument, quoiqu'on n'en trouvera guère qui paſſent le ton G à une ligne (*ſol premier de la Flute*), lequel pluſieurs bons joueurs de cet inſtrument peuvent exprimer très nettement & très diſtinctement; il vaudroit beaucoup mieux jouer alors les paſſages entiers une Octave plus bas, que de rompre la melodie d'une maniere mal adroite.

§. 7.

Si le joueur de la Grande Baſſe de Violon rencontre des paſſages ſi vites, qu'il n'eſt pas en état de les jouer diſtinctement, il pourra jouer la premiere, la troiſieme, ou la derniere note de chaque Figure, qu'elles ſoient de deux ou de trois Croches Il ſe réglera toujours aux notes principales de la mélodie de la Baſſe. On en trouve

les éclairciſſemens dans les Fig. 1. 2 & 3. de la Tab
de tels paſſages, qu'il n'eſt pas donné à tout le mo
vite, le joueur de la Grande Baſſe de Violon eſt
omettre. S'il vouloit s'aviſer de ne jouer toujou
de quatre Croches qu'il trouve ſur un même ton
trois, comme quelques uns ont coutume de faire,
une piéce qu'ils n'ont pas compoſé eux-mêmes;
éviter le reproche de pareſſe ou de malignité.

§. 6.

L'expreſſion de celui qui joue de la Grande Ba
en général être plus ſerieuſe que celle de toutes l
lui demande pas les petits ornemens fins; mais
donner toujours à ce que les autres jouent, du poi
Il doit exprimer le Piano & le Forte avec juſteſſe
ment le mouvement, ne preſſer ni trainer la me
notes fermement, ſûrement & diſtinctement, pren
chet ne racle point, ce qui fait ſur cet inſtrument u
fet que ſur tous les autres, & quand il s'apperçoit
tôt ſerieuſement, tantôt en badinant, tantôt flatt
gayement ou hardiment, & de toutes les façons qu
il doit toujours tacher d'y contribuer auſſi de ſon c
pecher par ſa nonchalance l'effet que tout l'Orch
dans l'exécution d'une piéce. Il doit toujours & pr
les Concerts obſerver les pauſes avec exactitude,
à l'entrée des Ritournelles, commencer le Forte
un tems juſte, & ne pas laiſſer paſſer, comme font
quelques notes auparavant. Il pourra au reſte me
des choſes, dont on traite dans ce Chapitre en par
ſtrumens, & profiter de pluſieurs régles d'accom
ſeroit inutile de repeter ici.

§. 4.

La régle générale de la Baſſe continuë eſt, d quatre parties; mais pour bien accompagner on écarter, & ne pas obſerver ſi exactement cette régle tôt quelques parties ou doublant même la Baſſe d une Octave plus haut. Car de même qu'un Comp doit mettre à toutes les mélodies un Accompa quatre ou cinq parties, de peur de les obſcurcir intelligibles: de même auſſi il s'en faut bien qu permette toujours un Accompagnement d'accords compagnateur doit faire plus d'attention à ce q a voulu exprimer qu'aux régles générales de la Baſ

§. 5.

Pour les piéces d'une harmonie pleine & forte tion demande beaucoup d'inſtrumens, il faut que vecin joue auſſi en accords fort complets ou dou plus de modération à cet égard dans un Concert o d'inſtrumens qui exécutent, & cette modération dc ſervée aux endroits concertans. On doit alors p endroits ſont accompagnés par la Baſſe ſeule, ou inſtrumens; ſi la partie principale joue fort ou fo teur ou dans des tons bas; ſi elle a à exécuter un c notes ſautantes, ou des paſſages; ſi les paſſages den quilité ou du feu; s'ils contiennent des Conſonnan nances pour paſſer dans un mode étranger; ſi la B vement lent ou vite; ſi les notes vites de la Baſſe par ſauts; s'il y en a toujours quatre ou huit ſur le a un mélange de pauſes & de notes courtes ou long un Allegretto, un Allegro ou un Preſto, le pren des piéces pour les inſtrumens, être joué ſerieuſen vivacité, & le troiſieme avec célérité & en badin un Adagio aſſai, un Grave, Meſto, Cantabile, Larghetto, Siciliano, Spiritoſo &c. dont chacun preſſion particuliere, auſſi bien dans l'accompagn partie principale. La piéce ne produit pas l'effet à moins que tous les Muſiciens qui l'exécutent, n'o leur demande pour ſa bonne expreſſion.

§. 8.

Ce qu'on vient de dire de l'accompagneme
les inſtrumens, doit auſſi presque toujours être ap
gnement des piéces pour la voix.

§. 9.

Il eſt vrai que ſur le Clavecin, ſurtout s'il n'a
ne peut pas ſi bien augmenter & diminuer la force
les tons, que ſur l'inſtrument qu'on appelle *Piano*
ne ſont pas pincées par des tuyaux, mais frappés
Toutefois la maniere de jouer y fait beaucoup, &
le Piano, en touchant les Touches avec modéra
nuant le nombre des parties, & le Forte, en to
en augmentant le nombre des parties en l'une & en

§. 10.

L'Accompagnateur rencontrera ſouvent des
dent plus d'emphaſe que les autres, & qu'il doit
voir toucher avec plus de vivacité & de force, &
notes qui n'en exigent pas tant. C'eſt ici qu'appa
melées parmi des plus vites; celles du ſujet retour
priſes; & enfin généralement les Diſſonnances.
avec leſquelles on peut toujours prendre en même
baſſe, interrompent la vivacité de la mélodie; cell
dent toujours un relief dans la force du ton, pou
d'autant plus ſenſible; & les Diſſonnances ſerv
changer les paſſions differentes.

§. 11.

On rencontre dans l'accompagnement, à la
d'autres notes longues qui ne demandent pas une
liere, ne ſervant que pour accompagner la mélodi
tre en repos. Mais je ne parle pas de ces notes-là
de celles qui interrompent un mouvement vite
bien par des Conſonnances que par des Diſſonn
auſſi ſuivies incontinent par d'autres notes plus vit
auſſi les notes, où la Baſſe interrompt la Cadence
pale, pour faire une feinte (*inganno*); les note
Cadence finale de la piéce; celles qui ſont hauſſ
mineur par le diéſe ou par le ſigne de reſtitution,

il y a la Quinte fauſſe & la Sixte; & enfin celles qui ſont baiſſées par le b mol; comme on a déja dit cela dans la Section précédente, qui traite des devoirs du joueur de Violoncello. Ce que nous venons de dire, donnera occaſion à trouver encore d'autres cas ſemblables, ce qui ne ſera pas difficile, pourvu qu'on conſidére chaque piéce attentivement & dans toute ſa connexion, & qu'on ne perde pas de vuë le but de la Muſique, qui n'eſt que d'exciter les paſſions, & de les appaiſer.

§. 12.

Pour donc bien exprimer les differentes paſſions, il faut qu'on touche les Diſſonnances plus fort que les Conſonnances. Celles-ci donnent à l'eſprit du repos & de la tranquilité, mais celles-là lui donnent du déplaiſir. Or de même que par un plaiſir perpétuel & ſans interruption, quelqu'il puiſſe être; nos organes de ſentiment ſeroient tellement affoiblies & épuiſées, que le plaiſir ceſſeroit enfin d'être un plaiſir; de même auſſi, s'il n'y avoit que des Conſonnances dans une longue ſuite, elles donneroient enfin ſûrement du dégout & du déplaiſir; c'eſt pourquoi il faut les méler quelquefois avec des tons dèsagréables, tels que ſont les Diſſonnances. Plus on diſtingue donc dans l'exécution une Diſſonnance des autres notes, & la rend ſenſible, plus l'oreille en eſt touchée. Plus au contraire ce qui interrompt notre plaiſir eſt désagréable, plus ce qui lui ſuccéde eſt agréable. Par conſéquent plus la proportion des Diſſonnances eſt dure, plus nous ſentons de plaiſir, quand elles ſont ſauvées. Sans ce mélange de tons agréables & dèsagréables, il n'y auroit pas moyen dans la Muſique, d'exciter ſur le champ des differentes paſſions & de les appaiſer de même.

§. 13.

Comme le chagrin n'eſt pas toujours également fort, les Diſſonnances ont auſſi les unes moins d'effet que les autres, & il faut conſéquemment que l'une ſoit touchée & exprimée plus fort que l'autre. La Neuvieme, la Neuvieme & la Quarte, la Neuvieme & la Septieme, la Quinte & la Quarte ne ſont pas ſi ſenſibles à l'oreille, que la Quinte avec la Sixte majeure, la Quinte fauſſe avec la Sixte mineure, la Quinte fauſſe avec la Sixte majeure, la Septieme mineure avec la Tierce mineure ou majeure, la Septieme majeure, la Septieme défectueuſe, la Septieme avec la Seconde & la Quarte, la Sixte ſuperfluë

perfluë, la Seconde majeure avec la Quarte, la S
vec la Quarte, la Seconde majeure & la ſuperfluë
perfluë. la Tierce mineure avec la Quarte ſuperfluë
bien que les premieres de ces Diſſonnances den
force dans l'accompagnement que les derniéres; &
ci il y a encore bien de la difference. La Seco
Quarte, la Seconde majeure & la ſuperfluë avec
la Tierce mineure avec la Quarte ſupefluë, la Q
Sixte majeure, la Sixte ſuperfluë, la Septieme défe
avec la Seconde & la Quarte; ces Diſſonnances
force que les autres; & l'Accompagnateur doit
exprimer avec plus d'emphaſe, & les toucher plus

§. 14.

Pour rendre la choſe plus claire, je veux ajo
les Diſſonnances, dont je viens de parler, & ſur
expreſſion, par rapport à la modération & au
force du ton, v. Tab. XXIV. Fig. 1. & on ve
une choſe des plus néceſſaires dans l'exécution, po
paſſions, de rendre exactement le Piano & le
cet exemple à differentes repriſes, d'abord de la m
qué avec le Piano, Pianiſſimo, Mezzo forte, For
enſuite on le jouera dans une même force des
également bien garde à la diverſité des chiffre
ſentiment. Je ſuis aſſuré que pour peu qu'on
la maniere d'accompagner que je demande,
bien connoitre les differens effets de Diſſonnanc
tention aux repetitions des penſées, aux notes
rompent le cours des notes vives, aux paſſages
vent ſouvent aux Cadences, & aux notes qui mener
ger, hauſſées par le diéſe ou le b quarré, ou baiſſé
ſuis aſſuré, dis-je, qu'alors on ſera en état de devi
no, le Mezzo forte, le Forte & le Fortiſſimo,
Pour plus de clarté, je partage les Diſſonnances
effets, & à la maniere dont il faut les toucher, en
formement à ce que j'en ai dit ci-deſſus. Je mar
mezzo forte; la ſeconde par *forte*; & la troiſiéme
pourra compter à la premiere claſſe, *mezzo forte*:

(*) Ou l'on trouve *mezzo forte*, il ne faut pas l'entend
mais de celle ſur le f; la place n'a pas permis de le n
la remarque au §. 19. de la Section ſuivante.

§. 15.

On doit remarquer encore, que lorsque plu
de differentes ſortes ſe ſuccédent l'une à l'autre, &
ces ſont ſauvées en Diſſonnances, il faut auſſi fa
ſion de plus en plus, en donnant plus de force a
mentant le nombre des parties. Mais il eſt néceſſ
la Quinte & la Quarte, la Neuvieme & la Septi
& la Quarte, & la Septieme, quand elle chang
Quarte, ou quand elle ſe trouve ſur une note qu
ne demandent point d'expreſſion diſtinguée. On
de ce que je dis, non ſeulement par l'exemple q
encore davantage par l'experience & par ſon prop
les Diſſonnances ne ſont pas toutes, comme j'a
d'une égale importance; il faut les regarder comme l
mets, leſquels ſont toujours l'une plus ſenſible à l

§. 16.

Afin que les Diſſonnances produiſent le bo
tend, ſavoir que les Conſonnances qui ſuivent,
agréables; il faut, non ſeulement comme on vi
toucher plus fortement l'une que l'autre, ſelon q
ge, mais auſſi en général plus fortement que les
comme chaque accord de Conſonnances peut être p
tes manieres, ſavoir, que c'eſt ou l'Octave, o
Quinte, ou la Sixte qui viennent en haut, & que
un autre effet; il en eſt de même avec les accord
Si l'on en fait l'eſſai p. e. avec la Tierce mineure,
& la Sixte, & qu'on les fait entendre avec le ton f
çon que c'eſt une fois la Tierce, l'autrefois la Qu
fois la Sixte, qui vient dans la partie ſuperieure
en la Seconde la Septieme que deux des parti
l'une contre l'autre; alors on trouvera, que les D
proches l'une de l'autre, ſont beaucoup plus du
ſont éloignées. Le bon diſcernement de l'Ac
beaucoup à ce ſujet, & ce n'eſt que par là qu'il
les tons ainſi que le ſujet & les penſées le demande

§. 17.

Si le Clavecin n'a qu'un ſeul Clavier, il faut effectuer le Piano, en touchant les touches avec modération & en diminuant le nombre des parties, le Mezzo forte en doublant les Octaves dans la Baſſe, le Forte de la même maniere & en y joignant encore de la main gauche quelques Conſonnances qui appartiennent à l'accord; & le Fortiſſimo par des batteries du bas en haut, en doublant pareillement les Octaves & les Conſonnances dans la main gauche, & en touchant les touches avec plus de véhémence & de force. Sur un Clavecin à deux Claviers on a l'avantage, de pouvoir ſe ſervir dans le Pianiſſimo du Clavecin en haut. Mais c'eſt ſur le Clavecin qu'on appelle *Piano forte*, que tout ce qui eſt néceſſaire à cet égard, peut être effectué le plus aiſément; cet inſtrument ayant de tous ceux qu'on appelle Clavecins, le plus des qualités qu'on demande à un bon accompagnement; il faut ſeulement que le joueur en ſache faire uſage avec diſcernement. Il en eſt de même ſur un bon Clavichord par rapport au jeu, mais non pas par rapport à l'effet, parce que le Fortiſſimo y manque.

§. 18.

Sur chaque inſtrument le ton peut être rendu de differentes manieres, & il en eſt de même ſur le Clavecin, quoiqu'en apparence on croiroit, que tout y dépendit de l'inſtrument ſeul, & non pas du joueur. L'expérience prouve, que ſi deux Muſiciens differens en mérite jouent du même Clavecin, les tons ſeront beaucoup meilleurs ſous la main du plus habile. On n'en peut donner d'autre raiſon que celle qui vient de la differente maniere de toucher, & il eſt néceſſaire à cet égard, que tous les doigts touchent avec une force égale & avec le juſte poids; que l'on donne aux cordes le juſte tems, pour faire leurs vibrations ſans obſtacle; qu'on ne les touche pas avec trop de lenteur; leur donnant au contraire, moyennant une tire, une certaine force qui les fait faire autant de vibrations, qu'il faut pour que le ton dure plus longtems; & c'eſt par-là qu'il faut, autant qu'il eſt poſſible, obvier au défaut naturel de cet inſtrument, qui eſt que les tons ne peuvent ſe lier enſemble comme ſur d'autres inſtrumens. Il importe auſſi de regarder, ſi l'on pouſſe avec un doigt plus fort qu'avec l'autre. Cela peut arriver, quand on s'eſt accoutumé, de courber quelques doigts plus en dedans que les autres qu'on

§. 21.

C'eſt une régle bien ancienne déja, que da
il ne faut pas trop éloigner les mains l'une de l'a
quent ne pas aller trop haut avec la main droite.
ſonnable & bien fondée, & il ſeroit à ſouhaiter qu
jours bien. Car il fait un bien meilleur effet, q
le Clavecin les tons de la main droite au deſſous de
qu'il n'en fait, quand on les prend avec la partie prin
ſituation des intervalles ou même au deſſus d'elle.
Compoſieurs, vouloient qu'on accompagnat une C
mettoient ſur la Baſſe la Dixiéme, l'Onziéme & la
de la Tierce, de la Quarte, Quinte, &c. & cc
une pareille difference entre ces chiffres, qu'il y
de & la Neuviéme; on voit qu'il ne ſeroit pas ſi r
regle encore. C'eſt pourquoi il ne faut point
Violoncello, quand il joue un Solo, de la mê
accompagne un Violon. Il faut alors jouer avec
dans les tons bas, & ſi par une inadvertance du C
monte plus haut que la partie principale; il faut l
plus bas, pour ne pas changer les Quintes en
compagnant le Violon qui eſt d'une grande étendu
teur doit regarder, ſi le joueur de Violon joue
tons fort bas ou dans des tons fort hauts, pour
accords au deſſus des tons bas du Violon, ni êt
ſes tons hauts.

§. 22.

Lorsque dans des piéces lentes il ſe trouve
ſieurs notes ſur le même ton, & qu'elles ſont chiffr
où la pluſpart les tons des ſuperieurs de
dans le chant de la partie principale; il eſt d'un
compagnateur prend les tons des chiffres ſuperieu
ge de cette façon les Tierces, que l'une partie fai
Sixtes. Il rend non ſeulement par là l'accompagn
nieux, mais donne auſſi à la piéce plus l'air d'un
Et pour faire encore mieux, il n'a qu'à jouer ſe
inferieurs, omettant tout à fait ceux de la partie
agit de même dans toutes les occaſions pareilles

l'accompagnement la partie ſuperieure de l'inferieure, & l'inferieure de la ſuperieure; alors il n'obſcurcira pas la partie principale, & le joueur de Solo pourra faire librement tout ce qu'il voudra. S'il en fait le contraire, on croira qu'il veut jouer la piéce à l'Uniſſon avec le joueur de Solo.

§. 23.

Il faut que dans l'Adagio l'Accompagnateur ne faſſe point de batteries avec la main droite, & qu'il ne joue pas mélodieuſement; ſi ce n'eſt que le joueur de Solo ait des Tenuës ou des Pauſes. Il ne faut point, que les parties qui accompagnent s'élévent au deſſus de la Baſſe. L'Accompagnateur peut dans un Adagio, dans la méſure pleine, frapper à chaque Croche avec la main droite. Mais dans un Arioſo où la Baſſe a un mouvement vite à faire, ſoit en Croches, en Double croches ou en des Triolets de l'une & de l'autre de ces ſortes de notes, il n'eſt pas néceſſaire de frapper avec la main droite à chaque note; il vaut mieux d'en laiſſer paſſer une des notes égales, & deux des Triolets, ſi ce n'eſt qu'il y ait auſſi des chiffres à part ſur les notes moins principales.

§. 24.

Lorsqu'un chanteur ou un joueur de Solo fait, dans un Adagio, croitre & enſuite diminuer une longue note en force de ton, & que la Baſſe fait au deſſous d'elle un mouvement de differentes notes; l'Accompagnateur fait bien de ſuivre cet exemple de la partie principale, & de frapper auſſi plus fortement ou plus foiblement.

§. 25.

Lorsque la partie principale exprime dans un Adagio quelque choſe de ſingulier, moyennant des notes pointées vites, & que la Baſſe doive l'imiter par de ſemblables notes; l'Accompagnateur jouera d'une maniere élevée, & employera des accords complets, quelles que ſoient les notes, Conſonnances ou Diſſonnances. Si au contraire la partie principale a un chant triſte & flatteur, l'Accompagnateur uſera auſſi de modération, en diminuant le nombre des parties; & s'accommodant ainſi à la partie principale dans toutes les occaſions, il fera connoitre qu'il ſent auſſi bien que le joueur de Solo, toutes les paſſions. Si le Compoſiteur avoit ſi peu réuſſi que ſa piéce fut denuée de ſentimens, l'Accompagnateur doit cependant s'attacher à rélever & à faire briller quelques notes de tems en tems, comme

l'accompagnement les Noires ou les Croches trop briévement, & à ne pas retirer les mains trop vitement du Clavier. En laiſſant les mains plus longtems en l'air que ſur le Clavier, on ne peut pas meſurer avec juſteſſe le tems de chaque note. Si au contraire on les tient auſſi longtems en haut qu'on les laiſſe ſur le Clavier, le partage des Noires en croches, & celui des Croches en Doubles croches ſe fait exactement & ſans qu'on ſoit obligé d'y faire attention. Les notes reçoivent auſſi par-là un ſon ſoutenu, & celui de l'inſtrument devient plus beau; au lieu que par une rechute trop précipitée des ſautereaux, les cordes ſont empechées dans leur vibration, & l'inſtrument ne peut rendre le ton ſi parfait qu'il eſt capable de rendre. En n'obſervant pas ces régles, il n'y a plus de différence entre le Staccato & les autres notes. Mais dans un Soſtenuto il faut laiſſer les doigts ſur le Clavier jusqu'à la note ſuivante.

§. 31.

Lorsque dans un Adagio, après que l'une & l'autre partie s'eſt tuë, la ſuperieure commence ſeule par une note au léver de la meſure, & que la note ſuivante qui vient au frapper eſt d'une Quarte, Quinte, Sixte ou Septieme plus haut, à laquelle occaſion le joueur de Solo peut mettre un ornement arbitraire; il faut que l'Accompagnateur, qui ordinairement dans de pareils cas ne commence qu'au frapper, attende jusqu'à ce que la partie ſuperieure ſoit auſſi à la note du frapper, & ne preſſe point le mouvement; puisqu'en de ſemblables occaſions on n'obſerve pas à la rigueur la meſure. Mais ſi la partie ſuperieure a des liaiſons ou d'autres notes ſur lesquelles elle s'arrête, & que la Baſſe faſſe des mouvemens deſſous, l'Accompagnateur doit exactement obſerver la meſure, & ne point être indulgent au joueur de Solo, qui eſt obligé de régler ſes ornemens à la Baſſe.

§. 32.

Ce qu'on vient de dire jusqu'ici, regarde principalement l'Adagio. Or quoique dans des piéces vites, on ne puiſſe pas obſerver à la rigueur tout ce qui ſe demande dans l'Adagio; néantmoins on peut faire application dans l'Allegro de la plus grande partie des choſes, qui appartiennent à la diſcrétion de ceux qui jouent & à la bonne expreſſion. Il eſt néceſſaire dans l'Allegro, préférablement à toute autre choſe, que l'Accompagnateur obſerve la meſure dans la derniere exactitude, & ne ſe laiſſe pas trainer ni ſe précipite point; qu'il

§. 3.

Pour preuve de ce mauvais effet, il n'y a qu' un habile joueur de Clavecin, quand il joue d' accordé; & une oreille ſenſible aux beautés de avoir moins de plaiſir à ſa bonne maniere de jo choquée de ce que l'inſtrument eſt ſi mal accor dans un ſeul inſtrument, où le redoublement des t de deux Uniſſons & de deux Octaves tout au plus doit être bien plus grand, quand les inſtrumens ne cord enſemble dans une Muſique nombreuſe, où l' fois doublé. Il eſt bien vrai, que chaque joueur c jouant le jugement de ſon oreille, qui lui fait mett plus haut, tantôt plus bas. Mais la mauvaiſe int tre ſur chaque inſtrument de tems en tems par le quelles, ſurtout les plus baſſes, on ne peut pas toujo cela il eſt à préſumer, que celui qui accorde ſon ment comme il faut, n'eſt pas du tout en état d un mal engendre toujours l'autre. Et quand joueur de Violon ſeroit aſſez habile pour pouvoir transpoſition de la main, ſans toucher aux cordes pourtant pas ſe diſpenſer de prendre les ſauts de c me doigt, & alors ſi les cordes ne ſont pas bien auſſi pas bien poſſible qu'en des notes vites ces ſaut nets.

§. 4.

Pour accorder d'une maniere préciſe le Viol ne feroit pas mal, ſi l'on ſuivoit la régle qu'on ob le Clavecin c. a. d. que les Quintes ſeront un peu f tout nettes, comme on les accorde ordinairement trop fortes; afin que toutes les cordes nuës ſoient vecin. Car ſi l'on veut accorder toutes les Quint il s'enſuit naturellement, que de quatre cordes il ſera égale avec le Clavecin. Mais ſi l'on accorde la égale avec le Clavecin, & E (*mi*) un peu foible (*re*) un peu fort contre l'A (*la*), & G (*ſol*) d (*re*); les deux inſtrumens ſeront d'accord enſemb

cela pour une régle abſoluë; cependant on pourra faire plus de recherches là-deſſus.

§. 5.

Les inſtrumens à vent peuvent dans la chaleur être accordés un peu plus bas que les Violons, parce qu'ils ſe hauſſent pendant qu'on en joue; mais les inſtrumens à cordes ſe baiſſent dans la chaleur.

§. 6.

Le ton dont on ſe ſert ordinairement dans un Orcheſtre, a toujours été bien different, ſuivant les lieux & les tems. Le désagréable ton de Chœur a regné en Allemagne pendant quelques ſiécles, ce que les anciennes Orgues prouvent, & on y a auſſi reglé les autres inſtrumens, comme les Violons, les Violes de Baſſe, les *Trombones*, les Flutes à bec, les Chalemies, les *Bombardes*, les Trompettes, les *Clarinettes*, &c. Mais après que les François eurent changé, ſelon leur ton plus bas & plus agréable, la Flute de travers Allemande en Flute traverſiere, la Chalemie en Hautbois, & le Bombardo en Baſſon; on commença auſſi en Allemagne de changer le haut ton de Chœur dans le ton de la chambre, qu'on trouve auſſi déja actuellement dans quelques unes de nouvelles Orgues les plus célébres. Le ton de Veniſe eſt préſentement le plus haut, & presque égal à notre vieux ton de Chœur. Le ton de Rome étoit bas, il y a vingt ans paſſé, & égal à celui de Paris. Mais à préſent on commence à rendre ce dernier presqu'égal à celui de Veniſe.

§. 7.

La diverſité du ton dont on ſe ſert pour accorder, eſt très dèsavantageuſe à la Muſique. Elle y cauſe pour les voix l'incommodité que les Chanteurs, ſi on leur a compoſé des Airs dans un endroit où le ton eſt haut, ne peuvent presque pas faire uſage de ces Airs à un autre endroit où le ton eſt bas, ni de ceux qu'on a ajuſtés au ton bas dans un endroit où il eſt haut. C'eſt pourquoi il ſeroit fort à ſouhaiter, qu'on introduiſit partout le même ton pour accorder les inſtrumens. Je ne disconviens pas, que le ton haut ne ſoit beaucoup plus perçant que le ton bas; mais il s'en faut bien en revanche qu'il ſoit ſi agréable, ſi touchant & ſi majeſtueux que celui-ci. Je ne veux pas défendre le parti du ton de la Chambre des François qui eſt ſi conſidérablement bas, quoiqu'il ſoit le plus avantageux pour la Flute traverſiere, l'Hautbois & quelques autres inſtrumens; mais je ne

ſaurois non plus approuver le ton de Veniſe ſi co
parce que les inſtrumens à vent accordés ſuiv
dèsagréables. Je crois donc que ce ton de C
appelle communement le ton de Chambre Allen
une Tierce mineure plus bas que l'ancien ton de
leur. Il n'eſt ni trop haut ni trop bas, tient le
François & celui de Veniſe, & les inſtrumens à c
accordés ſuivant lui, peuvent faire l'effet deſiré.
feroit, que quoique la Figure des inſtrumens reſ
ſiere deviendroit de nouveau une Flute de t
l'Hautbois une Chalemie, le Violon un *Violino*,
un *Bombardo*. Les inſtrumens à vent qui ſont d'u
à un Orcheſtre y ſouffriroient trop. C'eſt au ton b
l'origine de l'agrément qu'ils ont. S'il falloit for
le racourciſſement des anches & des portes vo
& les Baſſons qui ſont conſtruits ſuivant le ton l
ſeroient rendus tout à fait faux par ce raccourcil
ves s'étendroient, leur ton inferieur deviendroit
rieur plus haut; de même qu'au contraire quand
che & qu'on diminue la porte voix, les Octave
ton inferieur devient plus haut & le ſuperieur
comme de la Flute, quand ſon bouchon eſt preſſé
trop dehors. Car au premier cas les Octaves s'élo
que je viens de le dire, & au ſecond elles ſe rapproc
bien pour l'amour du ton haut faire faire des inſtr
plus étroits; mais la plupart des faiſeurs d'inſtrum
leurs modeles accoutumés, leſquels ont leurs propc
bas; la moindre partie des ouvriers ſeroient en
meſure dans une ſi juſte proportion que l'inſtru
gardât encore ſa netteté. Et quand même q
roient, il ſeroit une queſtion, ſi ces inſtrun
haut, feroient encore le même effet qu'ils ſon
préſente, laquelle leur paroit être la plus natur
favoriſer un inſtrument & le faire valoir, mais
cela ſe faſſe aux dépens des autres inſtrumens. C
ques parties de l'Italie au ton haut; car les inſtrum
ce païs plus rarement employés que dans d'autr

en a, n'eſt par conſéquent pas ſi bon que celui qu'on en a pour d'autres choſes dans la Muſique. On exila une fois à Rome les inſtrumens à vent de l'Egliſe. Si c'étoit à cauſe de la hauteur dèsagréable du ton dont ils ſe ſervoient, ou de la maniere de les jouer, c'eſt ce que je ne veux pas discuter. Car quoiqu'alors le ton de Rome fut bas & avantageux pour l'Hautbois, les joueurs avoient des inſtrumens, qui étoient un ton entier plus haut; de ſorte qu'ils étoient obligés de transpoſer; & ces inſtrumens hauts faiſoient contre les autres qui étoient bas, le même effet que s'ils euſſent été des Chalemies.

(*) La porte voix eſt ce que les Allemands appellent l'S.

§. 8.

Il faut une oreille bien formée à la Muſique, pour toucher net les tons ſur les inſtrumens à archet, & ſurtout ſur le Violon. Cependant cela ne dépend pas de la nature ſeule; il s'acquit auſſi par la connoiſſance des proportions des tons. Il y a des perſonnes qui ſentent fort bien, moyennant leur fineſſe naturelle de l'oui, quand un autre joue faux; mais elles ne s'en apperçoivent pas quand elles commettent la même faute elles mêmes, & ne ſauroient y remédier. Le meilleur moyen pour ſe tirer de cette ignorance, eſt le Monochorde, ſur lequel on peut apprendre le plus diſtinctement à connoitre les proportions des tons. Il ſeroit néceſſaire, que non ſeulement chaque Chanteur, mais auſſi chaque joueur d'inſtrument s'en rendit familier l'uſage. Ils acquerroient par-là, de beaucoup plus de bonne heure, la connoiſſance des Demi tons mineurs, & apprendroient que les tons marqués par un b mol, doivent être un Comma plus hauts que ceux qui ont un diéſe devant eux; au lieu que ſans ces lumieres ils ſont obligés de ſe fier abſolument à l'oreille, dont le jugement eſt pourtant quelquefois bien trompeur. Une telle connoiſſance du Monochorde ſe demande principalement des joueurs de Violon & d'autres inſtrumens à archet, auxquels on ne peut pas, par rapport à la miſe des doigts, préſcrire des bornes comme aux inſtrumens à vent. Cette connoiſſance les feroit auſſi jouer plus net dans la hauteur; car ils auroient appris, que les tons d'une corde ne ſont pas par tout de la même diſtance l'un de l'autre, en allant du but inferieur de la corde à ſon bout ſuperieur; la diſtance des tons ſe racourcit, de ſorte qu'ils ſont toujours de moins en moins éloignés l'un de l'autre. Une corde ſe par-

tage

§. 10.

C'eſt une grande perfection dans un Orcheſtre, quand tout eſt exécuté avec une expreſſion bonne & convenable, & que chaque piéce eſt renduë dans ſon genre & ſelon ſes qualités particulieres. Que la piéce ſoit gaye ou triſte, majeſtueuſe ou badinante, hardie ou flatteuſe, ou telle qu'elle puiſſe être; il faut toujours l'exprimer dans la paſſion qu'elle a pour but. Lorsqu'on a une partie concertante à accompagner, il faut que chacun ſe régle partout à ſon expreſſion, & prenne part à ce qui la regarde. Il ſeroit indigne d'un Muſicien, d'être aſſez partial pour exécuter bien l'ouvrage de l'un, & mal celui d'un autre. Il doit jouer avec la même attention la Muſique qu'on lui donne, de quelque auteur qu'elle puiſſe être, & y apporter le même zéle comme ſi c'étoit ſon propre ouvrage; à moins qu'il ne veuille dèsavouer le caractère d'honnête homme, lequel eſt ſi glorieux à un Muſicien.

§. 11.

Ce qui eſt néceſſaire en général pour acquerir une bonne expreſſion, c'eſt ce qu'on peut voir le plus amplement dans le Chapitre XI. Mais pour l'eſpéce du coup d'archet que chaque piéce demande, on l'a expliquée à part dans la Section II. de ce Chapitre, parce que ce qu'il y a de plus eſſentiel dans l'accompagnement, dépend des inſtrumens à coup d'archet.

§. 12.

Ce n'eſt pas ſeulement la difference des piéces, & celle des paſſions que les piéces contiennent, c'eſt auſſi l'endroit & le but d'une Muſique, qui donnent à l'expreſſion de certaines régles & des certaines déterminations; p. e. une Muſique d'Egliſe demande un air plus grand & plus ſerieux qu'une Muſique de Théatre, & cette derniere admet beaucoup plus de liberté. Cela eſt ſi vrai, que s'il étoit arrivé au Compoſiteur d'une Muſique d'Egliſe, qu'il y eut inſeré quelques penſées hardies & bizarres qui ne conviennent pas à l'Egliſe, les Accompagnateurs & ſurtout les joueurs de Violon ſeroient obligés de les adoucir, de les pallier & de les rendre plus moderées par une expreſſion modeſte, autant qu'il eſt poſſible.

§. 13.

L'expreſſion doit être convenable jusque dans la Muſique Comique. Un Intermède (*Intermezzo*) qui eſt l'oppoſé d'une Muſique ſerieuſe, dont

les penſées ſont plutot baſſes & communes que ſeri qui n'a auſſi pour but que la Satyre & le plaiſant, gné, ſurtout dans les Airs, d'une maniere bien p & non pas comme un Opera ſerieux. Il faut obſe ſe dans un Ballet d'un caractére commun, & l' doit, comme on vient de dire, s'accommoder auſſi qu'au Serieux.

§. 14.

L'expreſſion ne doit pas ſeulement être bon chaque piéce, mais auſſi égale parmi tous les me ſtre. On avouera que la prononciation d'un di plus d'impreſſion par une perſonne que par une a loit faire repréſenter une piéce de Théatre dans la que des perſonnes du même pais, par des gens q gage tout à fait different l'un de l'autre, c'eſt à dir vinces, cette difference rendroit comique la Tragé Il en eſt de même dans la Muſique, ſi chaque mem a ſa maniere de jouer particuliere; de ſorte que ſi l' ſer un Orcheſtre des perſonnes dont quelques uns j Italien, d'autres dans le gout François, & d'autres tre gout, ſuppoſé même que chacun fut très hab l'exécution feroit à cauſe de la difference de l'expr fet qu'il y auroit dans la Tragédie dont on vient feroit même encore plus grand, parce que dans parle qu'après l'autre; mais dans la Muſique tou du tems enſemble & à la fois. On eſt ſouve que pourvu qu'il y ait des perſonnes habiles à l on ne doit pas ſe ſoucier beaucoup des autres. tant ſoit peu de vinaigre gate le meilleur vin: de Muſique c'eſt un grand inconvénient, s'il n'y a q qui ſoient bien exécutées, & que les autres le ſ même il n'y auroit qu'une ſeule partie défectueuſe les autres.

§. 15.

Chaque joueur de Concerto doit renoncer e quand il joue une partie qui accompagne, à l'ha pour jouer des Concerto & des Solo, & à la lib

briller tout ſeul. Il doit plutôt ſe mettre, lorsqu'il accompagne, pour ainſi dire, dans une eſpéce d'eſclavage. Il ne doit ajouter la moindre choſe qui puiſſe obſcurcir le chant, ſurtout quand il y a pluſieurs perſonnes qui jouent la même partie; autrement on feroit un grand dèsordre dans la mélodie. Car il n'eſt pas poſſible, que l'un puiſſe toujours deviner les penſées de l'autre, p. e. lorsque l'un fait un port de voix qui n'eſt pas écrit & que l'autre joue la note ſimplement, cela feroit entendre une Diſſonnance, ſans qu'elle fut ni préparée ni ſauvée, & l'oreille en ſeroit fort choquée, ſurtout dans une piéce lente. Si l'un vouloit auſſi jouer les ports de voix qui ſont écrits, non pas ſelon leur juſte meſure, mais les longues briévement, & les courtes longuement; cela feroit un également mauvais effet vis-à-vis des autres qui jouent la même partie, & qui jouent comme il faut. On doit principalement exécuter les Ritournelles, ſans y ajouter la moindre choſe d'arbitraire. Cela n'eſt permis qu'au joueur du Concerto. Quelques perſonnes ont la mauvaiſe coutume de mettre déja dans la Ritournelle toute ſorte de frivolitè jusques à négliger là-deſſus de bien lire les notes. D'autres finiſſent, ſurtout les Airs, par un accord plein, où il n'y en doit point avoir; ce qu'ils ſemblent avoir appris des racleurs les plus communs. Mais ils font encore une faute plus lourde, ſi immédiatement après la fin de l'Air, ils touchent deux cordes à vuide, & alors, ſi p. e. l'Air eſt du mode Es (*mi b mol*) Tierce majeure, & qu'ils faſſent entendre après ſa fin les cordes E & A (*mi & la*); on peut s'imaginer, quel bel effet cela doit faire.

§. 16.

Comme donc la perfection d'un Orcheſtre conſiſte principalement en ce que tous ſes membres jouent d'une même façon, & qu'on demande abſolument à celui qui le guide, une expreſſion bonne & convenable à chaque piéce; chaque membre de l'Orcheſtre eſt par conſéquent obligé de ſe régler ſur ce point au premier Violon; de ne point s'oppoſer à ce qu'il demande à cet égard; & ne point avoir honte de s'aſſujettir à une ſubordination raiſonnable, puisque ſans elle aucune Muſique ne peut être bonne. On trouvera rarement un Orcheſtre, quoiqu'il ſoit établi depuis pluſieurs années, où il n'y ait pas parmi les perſonnes de mérite, des gens qui en ont fort peu; & l'on peut s'en appercevoir aiſément, quand on employe tour à tour

une partie à des Concerts. On trouve alors & de jeunes Muſiciens ignorans; mais ce n'e la jeuneſſe des membres d'un Orcheſtre qui fait le bon ordre & l'arrangement où ils ſe trouvent, vieux Ripieniſte, pour peu qu'il ait encore de la fc vé ſous une bonne direction, peut rendre de bie qu'un jeune qui eſt peut-être en état d'exécuter ficiles, mais qui a moins d'expérience, & qui n pour ſe ſoumettre à la ſubordination néceſſaire. auſſi, que les vieux, étant élevés ſous une mauv auſſi obſtinés & difficiles à conduire que les jeu trop de leur habileté; ceux-ci à cauſe de leur pr ceux-là par préjugé & à cauſe de leur ancienneté. qu'il leur couteroit trop, s'ils devoient ſe ſoum l'Orcheſtre qui n'eſt pas ſi riche en années qu'e maginent d'avoir déja autant d'habileté qu'il en fa guide, tout grand qu'eſt le nombre des devoirs égard. Eſt-il ainſi poſſible, qu'un Orcheſtre ſub en perfection, s'il ne regne pas parmi ſes memb tion, de l'envie, de l'inimitié, & du défaut de la ſul que leurs eſprits devroient ſympathiſer & être do tendre à une expreſſion généralement égale, qua ſuivre que ſa tête.

§. 17.

Il y a encore une régle, qui ſert beaucoup à preſſion générale dans un Orcheſtre, laquelle on à chacun qui ſe pique de devenir bon Muſicien & Accompagnateur. Il faut qu'on s'applique bien quand on a une piéce de Muſique à exécuter. C muler eſt non ſeulement permis; il eſt même trè ſenſe point la Morale. Celui qui tache d'être d tre de ſes paſſions, autant qu'il lui eſt poſſible, r difficulté pour ſe mettre toujours, quand il joué, demande la piéce qu'on exécute. C'eſt alors qu ces dans l'idée du Compoſiteur, & il ſemblera jo ſées. Quand on n'entend pas ce louable art de d'être un vrai Muſicien, on ne vaut pas mieux q

dût-on entendre à fond tous les Contrepoints du monde, ou ſçut-on jouer de ſon inſtrument toutes les difficultés poſſibles. Mais il y a des gens, qui aiment mieux pratiquer très ſouvent dans la vie commune l'art de diſſimuler, que de le mettre en uſage dans la Muſique, ou il devient auſſi innocent qu'il eſt criminel par tout ailleurs.

§. 18.

Un Muſicien qui veut paſſer en même tems pour homme de bien, ne doit point être opiniâtre, ni faire trop de cas de ſon rang; p. e. un habile joueur de Violon n'aura pas honte, de jouer en cas de beſoin, ou du ſecond Violon, ou même de la Violette. Car ces inſtrumens demandent dans leur genre & dans quelques piéces, un exécuteur auſſi habile que celui qui joue du premier Violon. C'eſt l'habileté qui donne à un bon Muſicien le premier rang, & il le conſervera toujours dans toutes les parties qu'il pourra jouer.

§. 19.

L'expreſſion exacte du Forte & du Piano (*) eſt un point des plus eſſentiels dans l'exécution. C'eſt par leur moyen, & en les changeant bien à propos, que non ſeulement on repréſente bien diſtinctement les paſſions, mais auſſi qu'on entretient le clair & l'obſcur dans l'exécution de la Muſique. Bien des piéces feroient un meilleur effet qu'elles ne ſont, ſi le Piano & le Forte étoit obſervé par tous les Muſiciens d'un Orcheſtre dans ſa juſte proportion & dans le tems précis. On devroit croire qu'il n'y a rien de plus facile que de jouer fortement ou foiblement ſuivant que deux lettres l'indiquent. Toutefois il y a des gens qui y ſont ſi peu d'attention, qu'il ſemble être néceſſaire de les avertir encore de bouche à chaque fois. Mais la plupart de Muſiciens, même ceux de profeſſion, ſont ſi peu ſenſibles, & trouvent ſi peu de plaiſir à la Muſique, ne cherchant qu'à gagner leur vie par là; qu'il n'eſt pas étonnant qu'ils jouent rarement avec l'attention requiſe. Le moyen de remédier à ce mal, ce ſeroit une bonne ſubordination; & où elle manque, l'Orcheſtre ſera toujours défectueux, quelques habiles que ſoient les gens dont il eſt compoſé.

(*) On ſçait qu'on employe pour les notes qui doivent être jouées fort ou doucement, les mots de *Forte* & de *Piano*, en les ecrivant ou abbreviés ou ſeulement les premieres lettres, comme *f.* & *p.* Au lieu de *fortiſſimo* & de *pianiſſimo* on met deux lettres *ff.* & *pp.* & même on ajoute encore un *f.* ou un *p.*

§. 21.

Pour exprimer bien le Piano & le Forte, il faut auſſi conſiderer, ſi l'on joue dans un endroit étendu qui reſonne, ou dans un endroit étroit, ſurtout dans une chambre tapiſſée où le ton eſt étouffé. Il faut encore obſerver, ſi les auditeurs ſont près ou loin; ſi l'on accompagne une voix foible ou forte; & enfin ſi le nombre des inſtrumens qui accompagnent, eſt grand ou petit ou médiocre. Il faut dans un endroit étendu & qui reſonne, après un *Tutti* fort & bruyant, ne point jouer trop foiblement un Piano qui y ſuccéde tout de ſuite, puiſqu'il ſeroit quaſi englouti par le bruit du précédent Tutti; mais ſi le Piano eſt de quelque durée, on peut moderer le ton peu à peu; ſans cela il faut jouer le Piano à la note où il eſt marqué, tout d'abord ainſi qu'il doit l'être. Lorſqu'au contraire un Forte ſuccéde au Piano, il faut jouer la premiere note un peu plus fortement que celles qui ſuivent. Le Piano doit être plus foible dans l'accompagnement d'une voix foible, que dans celui d'une voix forte; plus foible dans l'Allegro que dans l'Adagio; plus foible aux tons hauts ou ſur les cordes minces, que ſur les groſſes. Lorſque dans un Concerto, ſurtout pour la Flute, on rencontre un Forte pendant le Solo, il faut, ſurtout quand la Flute joue dans les tons bas, ne l'exécuter que comme un *mezzo forte*, & c'eſt en général avec modération, qu'on doit accompagner une Flute & chaque voix foible. Chaque Accompagnateur n'aura qu'à prendre garde, s'il entend lui même la partie principale; & s'il ne l'entend pas, il doit juger que l'accompagnement eſt trop fort, & demande de la modération. Il faut enfin conſiderer auſſi le nombre des inſtrumens qui accompagnent. Poſons qu'il y ait douze Violons qui jouent la même ſorte de Piano; s'il y en a ſix qui ceſſent de jouer, ce Piano devient un Piano aſſai. S'il en ceſſe encore quatre il devient un Pianiſſimo; & c'eſt ſelon cette proportion que quand deux Violons jouent piano, ſix doivent jouer piano aſſai, & douze pianiſſimo; excepté dans un endroit fort étendu, où le ton ſe perd; car là il faut ſe régler aux parties principales, ſi elles ſont fortes ou foibles, ſi ce ſont des Trompettes ou des Flutes.

§. 22.

Puiſque les inſtrumens, ſurtout les Violons, n'ont pas tous le ſon d'une égale force, & que cela cauſe une inégalité par rapport au Forte & au Piano; il faut que celui qui a un inſtrument fort, ſe régle

à celui qui en a un foible dans le Forte, & celui-
Piano; afin qu'on n'entend pas une partie plus f
tout quand elles ont des imitations à jouer, & qu
ſonné à chaque partie.

§. 23.

Lorsque une partie concertante eſt dans le
par plus d'une partie; il faut qu'entre celles-ci la
le ſoit toujours entendu plus que les autres. Ce
auſſi dans un Tutti, à moins que les parties de r
des paſſages de la partie principale ou fondame
mélodie ſemblable à ces paſſages, en Tierces ou
parties qui ne ſervent que pour remplir l'harm
mais s'élever au deſſus des parties principales.
une piéce travaillée qu'on joue, où il y a dans t
imitations ou des eſpeces de Fugues, alors il fau
ties y jouent auſſi de la même force.

§. 24.

Lorsque ſous une note longue on trouve un
tement après un Piano, ne pouvant pas alors c
chet, il faut exprimer une telle note d'abord a
l'archet & avec un certain poids qu'on lui don
tout de ſuite cette force ſans empecher la mar
faire en ſorte qu'elle ſe change par un Piano dimi
ſimo. On trouve quelquefois de pareilles notes,
partie commence par une note forte au lever de l
tre l'imite au frapper. v. Tab. XXIII. Fig. 8.

§. 25.

Lorsque dans un Adagio, celui qui exéc
tante, fait tantôt croitre tantôt diminuer la force
ſi du clair & de l'obſcur dans ſon expreſſion; cel
fet, ſi les Accompagnateurs l'aident en ſe confo
augmentent ou diminuent leur ton de la même r
ment avec lui. Cela ſe fait, comme on a déja
tions précédentes, principalement aux Diſſon
par le moyen desquelles on paſſe à un mode étra
un peu le chant dans un mouvement vite. Si d
vouloit tout jouer dans la même couleur ou de l

diteur n'en ſeroit point de tout émû. Si au contraire on exprime bien le Forte & le Piano, tour à tour, ſelon la nature des penſées, & qu'on les employe dans les notes qui le demandent, alors on parvient à ce que l'on cherche, ſavoir, d'entretenir l'auditeur toujours dans l'attention, & de le faire paſſer d'une paſſion à l'autre.

§. 26.

Lorsque les penſées ſont repetées ou qu'on en trouve qui ſe reſſemblent, conſiſtant en des demi meſures ou des meſures entieres, ſoit dans les mêmes tons ou dans une transpoſition, de pareilles penſées peuvent toujours à leur repetition être exécutées un peu plus foiblement qu'elles ne l'ont été la premiere fois.

§. 27.

L'Uniſſon qui conſiſte en une mélodie de Baſſe formelle, & qui fait ſurtout un bon effet, quand il y a beaucoup de perſonnes qui accompagnent, doit être exécuté d'une maniere elevée, majeſtueuſe, avec feu, & avec une force de l'archet & du ton qu'on ne donne pas aux notes d'un autre chant. On doit y éviter les cordes nuës, ſurtout la Chanterelle ſur le Violon.

§. 28.

Le Théme ou le Sujet d'une piéce, ſurtout d'une Fugue, s'exprime toujours, & dans chaque partie, quand il reparoit à l'improviſto, avec emphaſe; principalement s'il commence par des notes longues. Il n'y faut pas employer ni des manieres flatteuſes ni d'autres agrémens arbitraires. Si dans la ſuite de la Fugue le Sujet rentre, ſans qu'il ſoit précédé par des pauſes, il faut moderer un peu la force du ton des notes qui précédent. On en uſe de même aux notes qui ont de la reſſemblance avec les penſées principales, ou qui au milieu de la piéce ſont inſerées comme une nouvelle penſée, ſoit dans le Tutti, ou pendant le Solo de la partie concertante.

§. 29.

On peut faire croitre en force de ton les Ligatures ou les notes liées, qui conſiſtent en Noires ou en Blanches; parce que les autres parties ont des Diſſonnances à la ſeconde partie de telles notes, & que nous avons dit dans le §. 12. jusqu'au 16. de la Section précédente, qu'en général les Diſſonnances, en quelle partie qu'elles ſe trouvent, demandent toujours une emphaſe particuliere.

trop en ſon particulier & ſans être accompagné, ou quand on joue des piéces qui s'apprennent bientot par cœur. Ce dernier article eſt également un obſtacle, & pour apprendre à lire les notes avec viteſſe & pour bien apprendre la meſure. Afin de devenir ferme en ces deux points, il n'y a pas de meilleur moyen que de jouer d'abord plus de parties de rempliſſage que de parties principales; d'accompagner d'avantage les autres que de ſe faire accompagner, le premier étant & plus difficile & auſſi plus avantageux que le dernier; de jouer plus de piéces travaillées & remplies d'imitations que de piéces mélodieuſes; d'y être non ſeulement attentif à ſoi-même, mais auſſi aux autres, ſurtout à la partie fondementale; de ne pas paſſer légerement ſur les notes, mais de donner à chacune ſa juſte valeur; & enfin de marquer, moyennant la pointe du piéd, les notes principales qui partagent la meſure, ſçavoir les Noires dans l'Allegro & les Croches dans l'Adagio, duquel ſecours on ne doit pas discontinuer de ſe ſervir qu'on ne ſoit bien aſſuré, de n'en avoir plus beſoin; v. les Chapitres V. & X.

§. 33.

On ſe gardera de croire, que la meſure ſoit déja bien obſervée, quand on ne manque pas les notes qui viennent au frapper de la meſure. Il faut encore que chaque note qui appartient à l'harmonie, ſe rencontre exactement avec la partie fondamentale. C'eſt pourquoi on ne doit pas, par un trop grand précipitant, rien rabbattre aux notes principales & à leur juſte durée, ſoit qu'elles ſoient des Noires, des Croches ou des Double croches; & ne point faire entendre les notes paſſageres, au lieu des notes principales, pour qu'on n'obſcurciſe pas la mélodie & qu'on ne détruiſe pas l'harmonie.

§. 34.

Les Pauſes demandent également une exacte obſervation de la meſure, que les notes mêmes. Et puiſqu'on n'y entend point de ſon, & qu'on ne meſure leur tems qu'interieurement, elles donnent bien de la tablature; ſurtout les petites Pauſes, comme les Demi ſoupirs, les Quarts de ſoupirs, & les Demi quarts de ſoupir. Cependant pourvuque l'on marque les notes principales d'un chant imperceptiblement avec le pied, & que l'on faſſe bien attention, ſi les notes qui ſuivent après les pauſes, viennent au frapper ou au lever du pied; ſe gardant au reſte

de ne point ſe précipiter: cette difficulté pour
levée.

§. 35.

Pour qu'une piéce faſſe un bon effet, il faut l'exéc
dans la meſure qui lui eſt propre; mais il faut auſſi l'exé
le même mouvement, & non pas tantôt plus vite,
ment. L'expérience montre qu'on peche très ſouv
c'eſt également une faute, de finir plus vite ou plus l
n'a pas commencé. Cependant au premier cas l
grande qu'elle l'eſt au ſecond, ou elle effectuë, ſurto
que ſouvent on ne peut plus bien comprendre, ſi c
égale ou inégale qu'on joue. Le chant s'efface peu
tend presque plus rien que des ſons harmonieux.
piéce n'eſt pas exprimée dans ſon juſte mouvement,
ment bien peu de plaiſir aux auditeurs, mais cela nuit
Compoſition même. Quelquefois le joueur de C
cauſe, quand il ſe précipite dans les paſſages aiſés
& ne peut dans la ſuite venir à bout de ceux qui ſon
quand dans une piéce triſte il ſe plait tant dans la pa
le mouvement. Mais ſouvent ce ſont auſſi les Acc
ſont que le mouvement eſt changé; ils tombent n
une piéce triſte, mais auſſi quelquefois même dans
tant ou Allegretto, dans un aſſoupiſſement qui le
gens au joueur de Concerto; ou ils prennent dans
feu trop violent, qui les porte à ſe précipiter.
l'Orcheſtre, d'obvier à toutes ces fautes, & il lui
qu'il veuille prêter l'attention requiſe, de tenir en
de Concerto, au cas qu'il ne fut pas trop ferme d
ceux qui l'accompagnent.

§. 36.

Les Accompagnateurs ne doivent pourtant p
le joueur de Concerto ſe régle ſur eux, par rappo
la lenteur dans laquelle le mouvement d'une piéce d
doivent lui laiſſer une entiere liberté pour prendre
qu'il le juge à propos. Ils ne ſont alors qu'Accom
feroit marquer une vanité bien malſéante, que de
le commandement ſur la meſure (comme il arrive

accompagnement nombreux. Il faut qu'après un petit ſilence toutes les parties recommencent enſemble & à la fois, de même que cela eſt néceſſaire au commencement de la piéce. Si cela ne s'exécute pas très exactement par tous les Muſiciens, la ſurpriſe qu'on a en vuë, après le repos, ne produit plus ſon effet. Je tacherai de propoſer & de fixer une régle, déduite de differentes ſortes de meſures, laquelle ne ſouffrira des exceptions qu'en peu des cas. La voici: Dans tous les Triples, de même que dans l'Allabreve & dans la Meſure de quatre pour huit, on peut ſe taire encore une meſure de plus outre celle ſur laquelle ſe trouve le ſigne de repos. Dans la Meſure à quatre tems il faut voir, ſi la mélodie ſe repoſe au lever ou au frapper de la meſure. Au premier cas on ſe tait encore une Demi meſure, & au ſecond encore une meſure entiere; ce qui ſuffira, ce me ſemble, & ſera conforme à l'intention du Compoſiteur. Si l'on obſervoit généralement cette régle, on n'auroit pas beſoin d'avertir encore les Accompagnateurs, pour qu'ils recommencent de nouveau enſemble. Lorsque la Fermate ſe trouve pendant que la partie concertante joue, & que celle-ci fait un agrément deſſus, lequel ſe finit par un long tremblement; les parties qui accompagnent, ne doivent point quiter leurs notes, avant que le tremblement ne ſoit fini, ou il faut au moins qu'elles les repétent encore une fois à ſa fin. Cela doit ſurtout être obſervé quand il y a deux accords ſur la note fondamentale, dont le dernier eſt differé par le trembiement. Après cela on peut encore ſe taire auſſi longtems, comme on a dit ci-deſſus.

§. 44.

Lorsqu'à la fin d'une Cadence principale le Tutti ſuivant commence au frapper de la meſure, les Accompagnateurs font bien, s'ils ont la diſcrétion, ſurtout dans l'accompagnement d'une voix ou d'un inſtrument à vent, de ne pas attendre l'extrémité du tremblement, ils doivent l'interrompre, pour ainſi dire, & le Tutti plutôt commencer trop tôt que trop tard. Car auſſi bien un chanteur qu'un joueur d'inſtrument à vent, peut facilement manquer d'haleine, & ſi les auditeurs s'en appercevoient, ils trouveroient qu'il manque quelque choſe au feu de l'exécution. Mais ſi le Tutti commence au lever de la meſure, & encore pendant le tremblement; alors ce n'eſt plus une diſcrétion, c'eſt un devoir d'interrompre le tremblement. Il faut ici en général faire attention au joueur de Concerto, & à la force de ſa poitrine. Quelques chan-

chanteurs & joueurs d'inſtrument qui ont de bons
de montrer encore un talent particulier par des tren
la Cadence, & il ne faut pas les en empecher, ni
blement dans l'un & l'autre cas, jusqu'à ce qu'o
tremblement commence à devenir foible. Cel
une attention ſinguliere, & il eſt auſſi ici du devo
teurs, de le regarder & de s'unir avec ſon coup d

§. 45.

Après avoir parlé jusqu'ici du mouvement
qu'il y a à obſerver à cet égard; je trouve encore
une idée, comment on peut deviner le mouver
chaque piéce en particulier. C'eſt ce qui n'eſt
les plus aiſées dans la Muſique; c'eſt pourquo
néceſſaire, de fixer quelques certaines régles
doutera pas de ce que je dis, ſi l'on ſait de
eſt d'attrapper le mouvement que chaque pi
grandes fautes on peut commettre là-deſſus.
des régles certaines à cet égard & qu'on voul
me il faut, bien des piéces qui ſont à préſent to
mouvement mal pris, feroient un meilleur effet
d'honneur à leurs auteurs. Indépendamment
teur ſeroit auſſi beaucoup plus en état, de c
qui dans ſon abſence doit produire ſa compoſi
qu'il ſouhaite qu'on donne aux piéces. L'expérie
des grandes Muſiques, au commencement de
ment n'eſt point toujours attrapé par chacun ai
que ſouvent il ſe paſſe une ou pluſieurs meſure
vent s'unir enſemble. Si donc chacun pouvoi
ment requis, au moins en quelque maniere, o
des dèsordres & des changemens dèsagréables d
entendu jouer une fois une piéce, on en pourr
quer le mouvement, & la jouer une autre fois à
me mouvement. Pour être encore plus con
de pareilles régles, il n'y a qu'à jouer, p. e. u
trois ou quatre fois plus lentement qu'il ne d
vera que la mélodie eſt effacée peu-à-peu,
plus rien que des ſons harmonieux. Et ſi

jouer avec beaucoup de feu, eſt exécutée de la même maniere plus lentement qu'il ne doit l'être; l'auditeur ſera beaucoup tenté de s'endormir.

§. 46.

Il y a déja longtems, qu'on cherche des moyens, pour s'aſſurer de ne pas manquer le juſte mouvement des piéces. *Loulie* dans ſes Elemens ou principes de Muſique, mis dans un nouvel ordre &c. à Paris 1698. a communiqué le deſſein d'une machine qu'il appelle *Chronometre.* Je n'ai jamais pu voir ce deſſein, & je n'en puis pas bien dire mon ſentiment. Cependant il ne ſera pas poſſible à chacun de porter cette machine toujours ſur lui, & l'oubli presque général dans lequel elle eſt tombée, n'y ayant perſonne qu'on connoiſſe s'en être ſervi, fait ſoupçonner qu'elle n'a pas été propre & ſuffiſante à l'uſage prétendu.

§. 47.

Le moyen que je trouve le plus propre pour meſurer bien le mouvement, eſt d'autant plus commode, qu'il coute moins de peine à l'avoir; chacun l'ayant toujours avec lui. C'eſt *le battement du pouls à la main d'un homme qui ſe porte bien.* Je tacherai de donner une inſtruction pour trouver, moyennant de lui ſans beaucoup de peine, chaque ſorte de mouvement qui ſe diſtingue des autres. Je ne ſçaurois pas me vanter d'être le premier qui ſe ſoit ſervi de ce moyen. Mais ce qu'il y a de vrai, c'eſt que perſonne ne s'eſt encore donné la peine, d'en communiquer l'application d'une maniere diſtincte & détaillée, & de la rendre propre à la Muſique moderne. Je ferai le dernier avec d'autant plus d'aſſurance, que j'ai appris que je ne ſuis pas la ſeule perſonne qui ait eu ces penſées-là.

§. 48.

Je ne prétens pas qu'on meſure toute une piéce ſelon le battement du pouls; cela ſeroit abſurde & impoſſible. Mon intention n'eſt que de montrer, comment on peut au moins ſe faire une idée de chaque mouvement dont il s'agit, par le moyen de deux ou quatre, ſix ou huit battemens du pouls, acquerir par-là une connoiſſance de differentes ſortes du mouvement, & prendre de-là occaſion à des recherches ulterieures. Après un exercice de quelque tems, il s'imprimera dans l'eſprit une idée du mouvement ſi ferme, qu'on n'aura plus beſoin dans la ſuite, de conſulter toujours le battement du pouls.

& ſur la troiſieme Noire de la premiere meſure, & ſur la ſeconde Noire de la deuxieme meſure, & par conſéquent trois battemens de pouls pour ſix Noires. Il en eſt de même du Triple de neuf pour huit.

Auſſi bien dans le Triple de Noires que dans celui de Croches, quand le mouvement va fort vite, & qu'il n'y ait dans les paſſages que ſix notes vites dans chaque meſure, on ne doit compter qu'un ſeul battement de pouls pour une meſure. Il faut cependant que ce ne ſoit pas un Preſto; car alors le mouvement ſeroit de deux notes trop lent. Mais pour ſavoir quelle viteſſe doivent avoir dans un Preſto ces trois Noires ou ces trois Croches, on prendra le mouvement ſelon la meſure de quatre pour huit, quand elle va vite, & que quatre Croches viennent ſur un battement de pouls; & l'on jouera ces trois Noires ou Croches auſſi vite que les Croches dans la meſure de quatre pour huit dont nous venons de parler; alors les notes vites recevront le mouvement qu'il leur faut, dans l'une & dans l'autre des ſusdites meſures.

Dans un Adagio cantabile, compoſé dans le Triple des Noires, où la Baſſe ſe meut par des Croches, chaque Croche reçoit un battement de pouls; mais ſi la Baſſe ne ſe meut que par des Noires, & que le chant ſoit plus *Arioſo* que triſte; on compte ſur chaque Noire un battement du pouls. Cependant il faut dans cette occaſion prendre garde également au mode & au mot qui eſt marqué au commencement; car ſi l'on trouve ceux d'Adagio aſſai, Meſto ou Lento, alors il faut qu'on donne deux battemens de pouls ſur chaque Noire.

Dans un Arioſo compoſé dans le Triple de Croches, chaque Croche a un battement de pouls.

Un alla Siciliana dans la meſure de douze pour huit iroit trop lentement, ſi l'on vouloit compter un battement de pouls pour chaque Croche. Mais en partageant deux battemens de pouls en trois parts, il vient & ſur la premiere & ſur la troiſieme Croche un battement du pouls. Et après avoir partagé ces trois notes, il ne faut plus prendre garde au battement du pouls; autrement la troiſiéme Croche ſeroit trop longue.

Lorsque dans une piéce vite les paſſages ne ſont compoſés que des Triolets, & qu'on ne trouve pas entremelé des notes ordinaires à deux ou à trois croches; la piéce peut être jouée, ſi on le juge à propos, un peu plus vite, que ne vont les battemens du pouls.

Cela s'obſerve ſurtout dans les meſures de ſix pou huit & de douze pour huit.

§. 52.

Ce que je viens de communiquer, a lieu le plus ſouvent, comme on a déja dit ci-deſſus, les inſtrumens, les Concerto, Trio & Solo. Q poſés dans le gout Italien, il eſt vrai que presque mouvement particulier. Mais ces divers mouve dant presque tous des quatre eſpeces principales j'ai traité ici, & il n'y a qu'à prendre garde au mouvement des notes, ſurtout des plus vites, & les Airs vites à la capacité & à la voix du chanteu pouſſe les paſſages vites avec la poitrine, n'eſt exécuter dans une ſi grande viteſſe, qu'un autre du goſier; quoique le premier ſoutienne toujou diſtinction, une grande préférence devant le ſec endroit étendu. Pour peu donc qu'on ait d'e & qu'on ſache qu'en général les Airs ne demar ment ſi vite, que les piéces ſur les inſtrumens, lui qu'il leur faut, ſans autres difficultés particul

§. 53.

Il en eſt de même par rapport à la Muſique excepté qu'auſſi bien l'expreſſion que le mouveme de moderation que dans les Opera, pour agir ſainteté du lieu.

§. 54.

C'eſt de cette maniere qu'on peut apprend lement le juſte tems à chaque note, mais auſ le mouvement qui convient à chaque piéce, & déſire. Cependant on ne laiſſera pas d'y joindr tions réiterées à chaque occaſion.

§. 55.

Il faut que je reponde par avance à quel pourroit peut être faire contre ma methode ment. On pourroit dire que les battemens également vites à chaque heure du jour & dans qui ſeroit pourtant néceſſaire, ſi l'on devoit

la quantité des Spectateurs qui excitent leur ambition. C'eſt donc par ces raiſons qu'ils peuvent facilement manquer de ſureté dans les genoux, & de juſteſſe dans le mouvement; en danſant une Sarabande ou une Loure, où quelquefois il n'y a qu'un genou plié qui doive porter tout le corps, le mouvement leur paroit ſouvent être trop lent. Outre cela, la Muſique des Danſes Françoiſes perd beaucoup, quand on l'entend melée avec celle d'un bon Opera compoſé dans le gout Italien; elle eſt ſeche, & ne fait point un ſi bon effet que dans une Comédie, où l'on n'entend qu'elle ſeule. Il y a ſouvent bien des diſputes entre les Danſeurs & l'Orcheſtre, parce que les premiers croyent que les derniers ne jouent pas dans le juſte mouvement, ou n'exécutent pas leur Muſique auſſi bien que l'Italienne. Il eſt vrai que la Muſique Françoiſe choraique n'eſt pas ſi aiſée à jouer que quelques uns ſe l'imaginent, & que l'expreſſion, pour être convenable à chaque caractére, doit être bien differente de la maniere Italienne. Il faut que la Muſique à danſer ſoit exécutée ordinairement d'une maniere ſerieuſe, moyennant un coup d'archet peſant, quoique court & aigu, plus detaché que coulé. Le tendre & le chantant ni trouve lieu que rarement. Les notes pointées ſe jouent peſamment, & celles qui leur ſuccédent, d'une maniere fort courte & perçante. Les piéces vites doivent être exprimées gayement, en ſautant, moyennant un coup d'archet très court & qui eſt toujonrs marqué par un poids interieur qu'on lui donne, afin que les Danſeurs en ſoient toujours comme élevés & excités à ſauter, & que les Spectateurs comprennent & ſentent ce que les Danſeurs veulent repréſenter; car la Danſe ſans Muſique eſt comme un mets en peinture.

§. 57.

Comme dans toutes ſortes de Muſique la juſteſſe du mouvement eſt de grande importance, il faut qu'il ſoit auſſi obſervé le plus rigoureuſement dans celle à danſer. Les Danſeurs doivent y régler non ſeulement leur oreille, mais auſſi leurs pieds & le mouvement de tout leur corps; & l'on peut penſer, combien il leur doit être dèsagréable, ſi l'Orcheſtre joue dans une piéce tantôt plus vite tantôt plus lentement. Il faut que tout leur corps s'efforce, ſurtout pour faire des grands ſauts; & il eſt juſte par conſéquent que l'Orcheſtre s'accomode à eux autant qu'il lui eſt poſſible. Et cela peut ſe faire, pourvu qu'on regarde de tems en tems aux pieds quand ils ſont mis en terre.

Danſeurs, qui demandent qu'on joue ſi vite, qu'il ne vient ſur chaque meſure qu'un battement de pouls.

Une *Furie* s'exécute avec beaucoup de feu. On compte un battement de pouls ſur deux Noires, ſoit dans la meſure pleine ou dans le Triple de Noires, ſavoir, quand il y a dans le dernier des notes à deux croches.

Une *Bourrée* & un *Rigaudon* s'exécutent avec gayeté & avec un coup d'archet court & leger. Chaque meſure a un battement de pouls.

Une *Gavotte* eſt presqu'égale au Rigaudon; elle a cependant un mouvement plus moderé.

Un *Rondeau* ſe joue avec une certaine tranquilité, & un battement de pouls comprend presque deux Noires, ſoit dans la meſure de l'Allabreve ou dans le Triple de Noires.

La *Gigue* & la *Canarie* ont le même mouvement. Si elles ſont compoſées dans la meſure de ſix pour huit, chaque meſure a un battement de pouls. La Gique ſe joue moyennant un coup d'archet court & leger, mais dans la Canarie qui conſiſte toujours des notes pointées, le coup d'archet eſt court & aigu.

Le *Menuet* ſe joue d'une maniere, qui porte ou éleve quaſi le Danſeur, & l'on marque les Noires par un coup d'archet un peu péſant, quoique court. On compte ſur deux Noires un battement de pouls.

Un *Paſſepied* ſe joue en partie un peu plus légerement, en partie plus vitement que le Menuet. On y trouve ſouvent, que deux meſures ſont écrites dans une, & qu'il y a ſur la note du milieu deux traits; v. Tab. XXIII. Fig. 10. la ſeconde meſure. Quelques uns laiſſent ſeparées ces deux meſures, & écrivent à la place de la Noire avec les traits, deux Croches avec un arc deſſus, entre leſquelles ils mettent la Barre. Dans l'exécution ces notes ſont exprimées de la même maniere, ſavoir, les deux Noires par un coup d'archet court & détaché, & dans un mouvement, comme ſi c'étoit le Triple de Noires.

Un *Tambourin* ſe joue comme une Bourrée ou un Rigaudon; excepté un peu plus vite.

Une *Marche* eſt jouée ſerieuſement. Lorsqu'elle eſt compoſée dans la meſure de l'Allabreve ou de Bourrée, on compte deux battemens de pouls ſur chaque meſure, &c.

§. 59.

Dans un Recit à l'Italienne, le Chanteur
jours au mouvement; il a la liberté d'exprimer
ſer, lentement ou vitement, comme il le juge
que les paroles le demandent. Lorsque donc l
pagnent, ont des Tenuës à jouer, ils doivent acc
vant l'oreille & avec diſcrétion, que ſelon la meſu
pagnement conſiſte en des notes qu'il faut abſol
le mouvement; alors c'eſt au Chanteur de ſe r
accompagnent. Quelquefois un tel accompag
toujours d'une maniere, que le Chanteur peut ré
ſemble, & les parties qui accompagnent ne s'y
tems en tems, ſavoir aux repos des vers, quand l
partie de la periode; alors les Accompagnateurs
tendre que le Chanteur ait prononcé la dernier
déja à la note penultiéme ou précédente, pour
la vivacité. Lorsque les Violons ont une pe
ce de la note au frapper de la meſure, & c
céde d'une note; il faut que la Baſſe exécute
rance & force, ſurtout dans les cadences, où l
Baſſe. Et en général dans toutes les cadences
tre, qu'il ſoit accompagné par les Violons ou
commencer ſes deux notes, qui conſiſtent pour
de Quinte en bas, avec la derniere ſyllabe d
avec vicacité & point trop lentement. Le
les exécute par un accompagnement plein, & le
cello & de la Grande Baſſe de Violon le font par
avec le bout inferieur de l'archet, en repetan
ployant celui en haut à l'une & à l'autre de ces n
un Recit animé, les Parties qui accompagnent o
lemens ou d'autres courtes notes qu'il faut jouer
qu'une pauſe les précéde au frapper de la meſure
11; alors il faut également que les Accompa
point jusqu'à ce que le Chanteur ait tout à fait
ſyllabe; ils doivent déja commencer pendant ſa
entretenir par-là continuellement le feu de l'exp
tre cela encore l'avantage qui eſt ſurtout conſidé

ſtre nombreux, qu'ils peuvent tous toujours jouer enſemble & au même inſtant, la ſyllabe penultiéme du Chanteur leur y ſervant de régle.

§. 60.

C'eſt ce que j'ai trouvé à propos de dire par rapport aux devoirs de ceux qui exécutent les parties de l'accompagnement. On en peut tirer la conſéquence, qu'il n'eſt point ſi aiſé de bien accompagner, & qu'on exige beaucoup d'un Orcheſtre, s'il veut paſſer pour excellent. Mais puisqu'on lui demande tant, les Compoſiteurs ſont auſſi obligés de leur coté, de faire leurs Compoſitions en ſorte qu'un bon Orcheſtre puiſſe acquerir de l'honneur par leur exécution. Il y a des Compoſitions qui ſont ſi ſeches ou ſi bizarres, ſi difficiles & ſi peu naturelles, que le meilleur Orcheſtre, fut-il compoſé des maitres les plus habiles, y employe inutilement toute la peine, application & bonne volonté, pour leur procurer un bon effet. Il eſt généralement d'un grand avantage à chaque Compoſiteur, ſi ſes Compoſitions ſont d'un genre qu'elles peuvent être exécutées par des perſonnes d'une habileté médiocre; & un Compoſiteur fait très bien, s'il écrit à la portée de tout le monde. En cas que ſon ouvrage fut deſtiné pour des perſonnes très habiles; alors il peut bien oſer quelque choſe de plus; mais s'il doit être pour tout le monde, il s'appliquera à éviter les grandes difficultés. Il tachera principalement de compoſer pour les Chanteurs naturellement & d'une maniere chantante, ni trop haut ni trop bas; leur laiſſant en outre le tems néceſſaire, pour prendre haleine & pour la prononciation diſtincte des paroles. Il tachera de connoitre les qualités de chaque inſtrument, pour qu'il ne mette rien de contraire à leur nature. Il ne choiſira pas pour les inſtrumens à vent des modes trop étrangers, dans lesquels peu de gens ſont exercés, & qui mettent obſtacle auſſi bien à la netteté & à la diſtinction du jeu qu'en général à la bonne expreſſion. Il doit bien obſerver la difference entre les parties concertantes & celles qui ne ſont qu'accompagner. Il tachera de caractériſer chaque piéce, de façon que tout le monde en puiſſe facilement deviner le mouvement. Afin que l'expreſſion ſe faſſe également par toutes les parties, il doit marquer le plus exactement du monde le Piano & le Forte, les tremblemens & les ports de voix, les arcs, les points, les traits, & tout ce qui vient au deſſus & au deſſous des notes, ne laiſſant point à la diſpoſition de l'exécuteur, de couler ou de pouſſer les notes arbitrairement, à l'exemple de

quelquesuns, qui n'ont point de connoiſſance du
ſont point d'attention, écrivant d'une maniere cor
exécuté ſur le Clavecin, où l'on n'a point d'arc
Compoſiteur aura pour cet effet l'œil ſur les Cc
font quelquefois, par ignorance ou par négli
des fautes, au grand dèsavantage du Compoſite
qu'ils transcrivent ſes ouvrages ainſi qu'il les
mettent pas les têtes des notes d'une maniere
au milieu ſur les lignes ou ſur les eſpaces; qu'ils
les traits en travers, & tirent les lignes bien viſi
tent tout le reſte que le Compoſiteur a écrit,
qu'il ſe trouve dans la partition, ſurtout le Pi
arcs ſur les notes; qu'ils ne croyent point qu
l'arc eſt au deſſus de deux, trois, quatre ou pl
manque tout à fait; ce qui peut changer beauco
le ſens d'une Compoſition. Il obſervera auſſi qu
bien les mots dans la Muſique vocale, & d'une ma
Pour cet effet l'écriture du Compoſiteur même
les ſignes de Muſiques doit être liſible, afin qu'o
claircifſemens particuliers. Si le Compoſiteur r
voirs de cette maniere-là, il a droit de demande
preſſion comme je l'ai décrite amplement, & alc
honneur, comme il en fait à l'Orcheſtre.

CHAPITRE XIIX.

Comment il faut juger d'un Muſicien & d'une Muſique.

§. 1.

Il n'y a pas un art plus ſujet aux jugemens de tout le monde que la Muſique, & il ſemble qu'il n'y a rien de plus aiſé que d'en juger. Ce ne ſont pas les Muſiciens ſeuls, ce ſont également tous ceux qui ſe donnent pour amateurs, qui veulent être regardés comme Juges de ce qu'ils ont entendu.

§. 2.

On ne ſe contente pas toujours, que ceux qui jouent ou chantent en public, faſſent leur poſſible pour avoir une bonne exécution; on leur demande quelquefois plus qu'on n'a jamais été accoutumé d'entendre. Si dans un Concert tous les Muſiciens ne jouent ou ne chantent pas dans une égale perfection, il arrive ſouvent qu'on n'approuve que celui qu'on croit le meilleur, & qu'on mepriſe tous les autres, ſans conſidererer qu'on peut avoir du mérite dans des genres differens; l'un. p. e. peut exceller dans l'Adagio & l'autre dans l'Allegro. On ne fait pas attention, que l'agrément dans la Muſique ne conſiſte pas dans l'égalité & dans la reſſemblance, mais dans la diverſité. S'il étoit poſſible, que tous les Muſiciens chantaſſent ou jouaſſent d'une force égale & dans le même gout; on perdroit, faute de diverſité, la plus grande partie du plaiſir de la Muſique.

§. 3.

On ſuit rarement ſon propre ſentiment, ce qui pourtant ſeroit le plus ſûr; on ne déſire avidement que de ſavoir, quel eſt le plus fort de ceux qui chantent ou qui jouent, comme s'il étoit poſſible, en entendant differentes perſonnes, d'être dans une ſeule fois au fait de

de leurs talens & de leur capacité, & qu'il fut ail
ment leur ſcience; tout comme on juge d'autr
la balance donne le prix & la préférence. En
on n'entend que celui, qu'on croit être le plus f
exécute, quelquefois de propos deliberé aſſez né
la Compoſition eſt, par deſſus le marché, ſouv
pourtant vantée comme une merveille; & l'o
ment entendre un autre Muſicien pendant quelq
tion, malgré tous les efforts qu'il ſe donne pc
piéce choiſie.

§. 4.

C'eſt rarement qu'on laiſſe à un Muſicien le
montrer tout ce qu'il vaut ou ce qu'il ne vaut p
pas non plus, qu'un Muſicien n'eſt pas toujou
ſa force, & que ſouvent la moindre circonſtanc
d'état de bien jouer, & lui faire perdre la tramo
ſeroit bien juſte de l'entendre plus d'une fois ava
Il y a des Muſiciens hardis, qui par le moyen de
peuvent montrer toute leur capacité, & étaler t
maniere qu'on les a entendu une fois pour toute
de même d'un autre qui n'eſt pas ſi hardi, &
borne pas dans une couple de piéces. La plupa
cipitent dans leurs jugemens, & ſe laiſſent préven
dent pour la premiere fois. S'ils avoient la
d'entendre plus ſouvent beaucoup de Muſicien
beſoin de grandes lumieres, & n'auroient qu'à
préjugé à leur propre ſentiment, & voir quel eſt
la ſuite le plus de plaiſir.

§. 5.

La Compoſition n'a pas un meilleur ſor
paſſer pour ignorant, & l'on ſent pourtant qu'
ble de décider de tout comme il faut. C'eſt p
communement dabord, de qui eſt la piéce, po
ſentiment qu'on va en donner. Si elle eſt de qu
devoué d'avance ſon applaudiſſement, elle eſt d'ab
héſiter. Mais ſi au contraire on eſt peu préve
teur, on en conclut que toute ſa piéce ne vaut

vaincu de la vérité que j'établis, on n'aura qu'à donner deux piéces d'une égale bonté ſous le nom de deux Auteurs, dont l'un a beaucoup & l'autre peu de renommée; l'ignorance de beaucoup de perſonnes qui en jugent, ſe découvrira certainement bientôt.

§. 6.

Parmi les auditeurs ceux qui ſont plus modeſtes, & qui n'ont pas aſſez bonne opinion de leurs lumieres pour vouloir juger par eux mêmes, ont ſouvent recours à un Muſicien, & ſe fient à ſes déciſions comme à des oracles infaillibles. Il eſt vrai qu'à force d'entendre de la bonne Muſique, & par les jugemens qu'on entend donner par des Muſiciens expérimentés, ſincéres & ſçavans, on peut acquerir quelque connoiſſance, ſurtout ſi l'on eſt en même tems curieux de ſavoir la raiſon, pourquoi une piéce eſt bonne ou mauvaiſe. Ce ſeroit donc un des meilleurs moyens pour ne pas ſe tromper. Mais eſt-il décidé que tous ceux qui ſont profeſſion de la Muſique, ſoient de véritables Muſiciens, ou des Savans dans cet art? Combien n'y en a-t-il pas, qui n'ont appris leur art que comme un metier? Il n'y a donc rien de plus facile que de s'adreſſer à un médiocre connoiſſeur; & le Muſicien peut auſſi bien que certains amateurs, décider faux par ignorance, par jalouſie, par flatteries & par d'autres préjugés. Cependant une telle déciſion, quelque mauvaiſe quelle ſoit, ſe communique comme un feu volant, & s'empare des ignorans qui fondent leur déciſion ſur un tel oracle prétendu; & il en nait un préjugé, duquel ils ne ſe defont qu'avec peine. Outre cela il n'eſt pas poſſible, que chaque Muſicien ſoit en état, de juger de tout ce qui ſe peut rencontrer dans la Muſique. L'art de chanter demande des lumieres particulieres. La diverſité des inſtrumens eſt ſi grande, que l'application & la vie d'un homme ne ſuffiſent pas, pour approfondir toutes leurs qualités. Je paſſe tant de choſes, qu'il faut ſavoir & obſerver pour bien juger d'une Compoſition. Un amateur de Muſique examinera donc bien, avant que de ſe fier au jugement d'un Muſicien, ſi celui qu'il prend pour guide, eſt effectivement en état de juger avec juſteſſe. On doit s'adreſſer à quelqu'un qui a appris ſolidement ſon art; & on court risque de s'égarer, ſi l'on s'adreſſe à quelqu'un qui ne ſuit que ſon naturel, quoique la nature ne ſoit pas à rejetter. Comme il y a outre cela guere de perſonnes aſſez exemptes de paſſions, pour ne pas juger quelquefois contre leurs propres lumieres; un amateur de la Muſi-

changer en le bruit désagréable d'une Flute d'oi
de la voix humaine; ce qui arrive assez souvent
teurs qui ont de l'habileté dans les viteſſes. On
bon Chanteur qu'il faſſe bien le tremblement,
chevroté, ni trop lent ni trop vite, & le Cha
ver la juſte étenduë des tons dont le trembleme
qu'on puiſſe diſtinguer, ſi ce ſont des Demitor
Un bon Chanteur aura auſſi une bonne prononc
mer diſtinctement les paroles, & ne point pro
ges les voyelles *a*, *e* & *o* d'une même maniere;
indiſtinctes. Quand il fait auſſi un agrément ſur
donne à entendre jusqu'à la fin toujours la mêm
en même tems une autre. Il prendra égalemen
fondre les voyelles dans la prononciation des
changer *e* en *a* & *o* en *u*; p. e. en prononçant
au lieu de *Genitore*; il feroit bien rire ceux qu
La voix ne doit rien perdre ſur *i* & *u*; & il ne fa
voyelles, faire des agrémens dans des tons hauts
dans des tons bas. Un bon Chanteur doit être
tes & à entonner juſte les tons; de même qu'i
gles de la Baſſe continuë. Il ne faut point q
hauts d'une maniere rude, ni qu'il les pouſſe avec
trine, & encore moins qu'il ſemble hurler; ce
humaine en cris de bêtes. Lorsque les parol
prime de certaines paſſions, il s'appliquera de
la voix à propos & ſans affectation. Il ne met
triſte tant de tremblemens & de roulemens qu
tante & gaye; car la beauté d'une melodie eſt
cie & détruite. Il faut qu'il chante l'Adagio d'u
expreſſive, flatteuſe, agréable, ſuivie, ſoutenuë,
du clair & de l'obſcur, tant par le Piano & le Fort
raiſonnable d'agrémens qui conviennent aux p
Pour l'Allegro il doit l'exécuter vivement, br
Il faut qu'il rende les paſſages rondement, &
rudement, ni ne les traine d'une maniere par
Il doit ſavoir moderer le ton de la voix depui
& diſtinguer bien entre le Théatre & la Chambr

pagnement fort & foible, pour que le chant dans les hauts tons ne dégénere pas en une criaillerie. Il doit être aſſuré dans le mouvement, & ne point preſſer ni retarder la meſure, ſurtout dans les paſſages. Il prendra haleine à tems & avec viteſſe, & au cas que cela lui fut quelque fois penible, il le cachera autant qu'il ſe peut, & perdra encore moins pour cela la meſure. Enfin il tachera de puiſer dans lui-même ce qu'il met d'ornemens, & il ne les apprendra pas des autres par l'ouï, comme un ſimple perroquet, qui ne ſçait que les mots que lui a appris ſon maitre. Un Deſſus & une Taille peuvent employer plus d'ornemens qu'une Haute-Contre & une Baſſe. A ces derniers il convient mieux de chanter avec une noble ſimplicité, de bien porter la voix, & de faire uſage de la voix de poitrine, que d'aller dans les tons trop hauts & d'ajouter beaucoup d'agrémens. C'eſt la régle des bons Chanteurs, qu'ils ont ſuivie & exécutée dans tous tems.

§. 12.

Si l'on trouve réuni dans un Chanteur toutes ces bonnes qualités, alors on peut dire hardiment, que non ſeulement il chante très bien, mais auſſi qu'il eſt presque une merveille. Chaque Chanteur qui veut mériter le nom d'excellent, devroit & pourroit être pourvu de ces qualités-là; mais de même qu'on trouve rarement un homme doué de toutes les vertus enſemble, de même auſſi trouve-t-on rarement un Chanteur qui brille par toutes ces differentes qualités-là. C'eſt pourquoi il faut être plus indulgent dans le jugemens ſur les Chanteurs que dans celui ſur ſur les joueurs d'inſtrument, ſe contenter de leur trouver ſeulement quelquesunes des bonnes qualités dont nous avons parlé, & pour quelques défauts ne leur pas refuſer le titre accoutumé de Virtuoſo.

§. 13.

Pour juger d'un *Joueur d'inſtrument*, il faut avant toutes choſes, connoitre les qualités des inſtrumens & les diſficultés auxquelles ils ſont ſujets; ſans quoi on prendra pour aiſé ce qui eſt difficile, & pour difficile ce qui eſt aiſé. Bien des choſes ſont ſur quelques inſtrumens difficiles & ſouvent impoſſibles, leſquelles ſont ſur d'autres inſtrumens fort aiſés. C'eſt pourquoi un joueur d'inſtrument même n'eſt pas en état de juger ſainement du mérite d'un autre, à moins qu'il

qu'il ne joue du même inſtrument. Sans cela il
tre que ce qui lui paroit difficile ſur ſon propre i
qu'il n'eſtimera rien ce qui lui eſt facile. En co
qu'il y a entre certains inſtrumens, qui au reſte
aux autres à pluſieurs égards; en reflechiſſant
entre le Violon & la Viole d'Amour, entre la
cello, la Baſſe de Viole & la Grande Baſſe de V
bois & le Baſſon; entre le Lut, le Théorbe &
la Flute traverſiere & la Flute à bec; entre une
de Chaſſe; entre le Clavichord, le Piano forte &
vera que malgré la reſſemblance qu'il y a entre
cun demande d'être traité d'une maniere particul
On peut conclure de là, que les inſtrumens
point, doivent être traités encore beaucoup pl

§. 14.

Pour preuve de cela je ne veux alleguer qu
en en faiſant la comparaiſon, on pourra voir,
cultés particulieres, de même que bien des cl
exécuter ſur l'un qui ne le ſont point ſur l'autre;
Flute traverſiere. Sur le Violon les harpegge
où les tons d'un accord ſe ſuivent l'un après l'
ſur la Flute ils ſont fort difficiles, & même la
car ſur le Violon ce n'eſt que l'archet qui y eſt
Flute, leur exécution ſuppoſe une égale capac
langue & des lévres enſemble. Sur le Violo
jouent ſans difficultés dans leurs transpoſition
en haut ou par en bas, depuis la profondeur ju
me, avec les mêmes doigts, pourvu qu'on tr
v. p. e. Tab. XXIII. Fig. 12; mais ſur la Flute
que transpoſition d'autres doigts; & il y a d
même point du tout praticable. Pourvu qu'u
un ſeul doigt, qui eſt propre au trembleme
cet égard des autres doigts, moyennant la tra
mais un joueur de Flute ne peut ſe paſſer d'auc
tous ſoient capables de battre le tremblement.
toujours le même ſon de l'inſtrument, quoiqu
pas joué; mais ſur la Flute le ſon ſouffre déja,

depuis quelques jours ſeulement, l'embouchure n'eſt plus la même; & outre cela la ſaiſon contraire, le froid, la chaleur, de même que certains mets & boiſſons, mettent facilement les lévres hors d'état de bien faire leur office. Le coup d'archet ſur le Violon & celui de langue ſur la Flute effectuë la même choſe; mais le premier s'acquiert beaucoup plus facilement que le dernier. Les joueurs de Violon ne trouvent guerres de difficultés dans les modes chromatiques, qu'ils ſoient marquées par diéſes ou par b mols, quand même il y en auroit pluſieurs; mais les joueurs de Flute en trouvent d'autant plus. Il ſuffit au joueur de Violon d'avoir une oreille faite pour la Muſique, & d'entendre la proportion des tons; il pourra jouer net ſon inſtrument, ſans beaucoup de peine. Mais quoique le joueur de Flute ait une oreille également juſte, il trouvera encore bien des difficultés par rapport à l'intonnation nette. Il eſt fort commun d'entendre jouer ſur le Violon des paſſages dans la hauteur la plus élevée de l'inſtrument; mais on n'entend jouer que très rarement ſur la Flute, auſſi bien à cauſe des doigts que de l'embouchure. De l'autre coté il y a quelques paſſages fort aiſés à exécuter ſur la Flute, & qui ſont presque impraticables ſur le Violon; p. e. des Accords harpeggés, où il y a des ſauts dans la Quinte fauſſe & dans la Quarte ſuperfluë; item des ſauts qui paſſent la Dixieme, & qui ſe repétent vitement plus d'une fois &c. v, Tab. XXIII. Fig. 13 & 14. Si donc un joueur de Violon vouloit juger d'un joueur de Flute, ou celui-ci de celui-là, & que l'un & l'autre ne connuſſent que les qualités de l'inſtrument qui leur eſt familier; ils ne pourroient, quoiqu'ils poſſédaſſent la plus haute ſcience de la Muſique, juger comme il faut, que du gout & de la connoiſſance de celui qui joue, & point auſſi du mérite que chacun pourroit avoir ſur ſon inſtrument.

§. 15.

Ce n'eſt donc que ſur les qualités générales & communes à la plupart des joueurs d'inſtrumens, que ceux qui ont des connoiſſances de la Muſique, peuvent juger; & ils feront attention, ſi le joueur d'inſtrument joue nettement, & s'il tire un beau ſon de ſon inſtrument; s'il joue avec l'agrément & la tranquilité requiſe, ou s'il force trop le ton de l'inſtrument, d'une maniere bruyante; s'il a un bon coup d'archet & de langue, & de l'agilité dans les doigts; s'il fait un bon tremblement; s'il eſt ſûr dans le mouvement, ou s'il exécute les paſ-

ſages qu'il trouve difficiles, plus lentement, & ce
vitement qu'il ne faut, en ſorte qu'il ne finit pas
commencée, & que les Accompagnateurs ſon
moder à lui; s'il attrape le juſte mouvement
s'il joue tout ce qui eſt Allegro dans la même vi
des difficultés, ou s'il joue auſſi des piéces chan
poſe que d'exciter de l'admiration, ou s'il tach
toucher; s'il joue expreſſivement ou nonchalem
ſion eſt diſtincte; s'il eſt en état de ſoutenir &
vaiſe compoſition par ſon expreſſion, ou ſi par
& en dérangeant les notes, il obſcurcit de bon
chant inintelligible; ce qui ſe remarque le plus
tend exécuter une même piéce par differentes
obſerver de plus dans un joueur d'inſtrument, s
une vivacité & une promptitude juſte & nette,
trouvent rondement & diſtinctement, ou s'il p
notes & en omet même quelquesunes; s'il jou
niere ſoutenuë & coulante, ou ſechement & plat
que Adagio les ornemens qui conviennent au ſenti
y met du jour & de l'ombre, ou s'il joue tout
la même couleur; s'il met trop d'agrémens; s'
& fait les agrémens conformes à ſes régles, c
comme il paroit bon à ſon oreille; s'il réuſſit d
prend & eſt toujours d'accord avec les autres, t
monie qu'au mouvement, ou ſi ne jouant qu'au
bien les agrémens, mais les finit mal. Il n'e
jouer les plus grandes difficultés, même aux
mais de jouer en Maitre un Adagio, c'eſt ce
dans les Muſiciens habiles & expérimentés; c
noiſſance profonde de l'harmonie & beaucoup
enfin examiner dans un joueur d'inſtrument,
melé, ou dans un gout qui n'eſt propre qu'à u
capable de jouer à livre ouvert, ou ſeulement
piéces; s'il entend la Compoſition, ou s'il n'a
faites par d'autres Compoſiteurs; s'il joue égal
tes de piéces; ou ſeulement celles qu'il a comp
ſont faites pour lui; & ſi enfin il eſt en état d'

dans une attention continuelle, & leur inſpirer le déſir de l'entendre jouer plus ſouvent. Ces talens & ces avantages réunis enſemble, méritent des louanges; mais l'on doit avoir de l'indulgence pour les Muſiciens, auxquels il en manque quelquesuns. Pour ſavoir, lequel inſtrument s'apprend plus aiſément que les autres, on peut prendre pour une marque aſſez ſûre, que celui ſur lequel il y a beaucoup de perſonnes qui excellent, eſt plus aiſé à apprendre que celui dont beaucoup de gens jouent, ſans pourtant y faire beaucoup de progrès.

§. 16.

De juger bien de la *Compoſition* & de l'*Exécution* d'une Muſique en gros, c'eſt ce qui eſt encore plus difficile. Il n'eſt pas ſeulement néceſſaire pour cela, d'avoir le gout parfaitement bon, & d'entendre les régles de la Compoſition; on doit auſſi être ſuffiſamment inſtruit de la nature & des qualités de chaque piéce, quelle eſt la nation dans le gout de laquelle les piéces ſont compoſées, & quel a été le but qu'on s'y eſt propoſé; ſans quoi on confond les choſes enſemble. Le buts pour lequel les piéces ſont compoſées, peuvent être fort differens, & il arrive de-là qu'une piéce peut être bonne pour un certain but, & mauvaiſe pour un autre.

§. 17.

Je ſerois trop prolixe, ſi je voulois examiner chaque ſorte de piéces ſelon leurs qualités particulieres. Je tacherai donc de ne parler ici que briévement des plus eſſentielles.

§. 18.

La Muſique eſt ou Vocale ou Inſtrumentale. Il n'y a guere des piéces qui ſont faites pour la voix ſeule, les inſtrumens y ont leur part, & ſe joignent à la plupart des Muſiques pour la voix. Mais ces deux genres de Muſique ſont bien differens l'un de l'autre, non ſeulement en général dans leur but, & par conſéquent auſſi dans l'arrangement de leurs parties, mais chaque ſous-diviſion a dérechef ſes régles à part & demande un ſtyle particulier. La Muſique vocale eſt deſtinée ou à l'Egliſe, ou au Théatre, ou à la Chambre; & la Muſique inſtrumentale trouve auſſi lieu à ces trois endroits.

§. 19.

La Muſique d'Egliſe eſt de deux eſpéces, celle des Egliſes Catholiques Romaines & celle des Egliſes des Proteſtans. Dans l'Egliſe Catholique Romaine ſe trouvent les *Meſſes*, les *Pſeaumes pour les Vê-*

§. 21.

La Muſique d'Egliſe demande en général dans toutes ſes piéces une ſorte de Compoſition & d'Exécution ſerieuſe & dévote, & doit être toute differente du ſtyl de l'Opera. Il ſeroit à ſouhaiter que pour atteindre le but qu'on s'y propoſe, cela fut toujours obſervé, ſurtout par les Compoſiteurs. Pour juger d'une Muſique d'Egliſe, qui nous excite ou à la louange de l'Etre ſuprême, ou à la dévotion ou à la triſteſſe, il faut conſiderer, ſi le but propoſé eſt atteint depuis le commencement jusqu'à la fin; ſi le caractére eſt ſoutenu dans chaque eſpéce, & ſi l'on n'y a rien mis de ce qui y eſt contraire. C'eſt ici qu'un Compoſiteur a occaſion de montrer ſa force, auſſi bien dans la maniere d'écrire qu'on appelle travaillée, que dans celle qui touche & qui s'empare de nous, laquelle derniere eſt le plus haut dégré de la ſcience muſicale.

§. 22.

Qu'on ne croye pas, que dans la Muſique d'Egliſe il ne doive ſe trouver que ce qu'on appelle Pédanterie. On y doit auſſi bien & même encore plus ſoigneuſement qu'au Théatre, exciter les paſſions, quoique leur objet ſoit different; la dévotion ne fait que de leur mettre des bornes. Le Compoſiteur qui ne ſait pas toucher dans l'Egliſe où il eſt borné, ſera encore moins en état de le faire au Théatre où il a plus de liberté. Mais celui qui ſait toucher malgré cette contrainte, donne auſſi à eſperer qu'il touchera quand il eſt en pleine liberté. La mauvaiſe exécution de la Muſique d'Egliſe en beaucoup d'endroits, ſera-t-elle donc une raiſon ſuffiſante pour rejetter d'abord toutes les Muſiques d'Egliſe, comme quelque choſe de dèsagréable?

§. 23.

La *Muſique Théatrale* conſiſte en des *Opera*, en des *Paſtorales* & en des *Intermédes*. Les Opera ſont ou de vraïes Tragédies, ou des Tragédies avec une iſſuë gaye, leſquelles reſſemblent aux Tragi-comédies. Quoique chaque ſorte de piéces de Théatre demande ſon ſtyl particulier & propre, les Compoſiteurs y prennent la plupart beaucoup de liberté, & donnent carriere à leurs fantaiſies. Toutefois cela ne les diſpenſe pas de ſe régler auſſi bien aux paroles qu'à la nature de ce qui eſt repréſenté, & à la connexion qui y doit régner.

§. 24.

Pour juger ſolidement de la Muſique d'u
ner, ſi la Symphonie ou l'Ouverture a un ju
de toute la piéce ou avec le premier acte, o
miere ſcene, & ſi elle eſt capable de mettre l
ſion qui regne dans le premier acte, quelle qu'
ſte, gaye, heroique, furieuſe &c. (*). Il fau
ſont naturels, parlans, expreſſifs, & compo
haut pour les Chanteurs; ſi les Airs ont de
tes & expreſſives, pour donner en abregé un
contre la coutume générale des Compoſite
dans les Airs desquels la Ritournelle ſemble ê
ſiteur & le reſte par un autre. * En jugeant d'
voir, ſi les Airs ſont chantans & donnent oc
montrer leur capacité; ſi le Compoſiteur a b
ainſi que le ſujet le demande; s'il les a bien d
tres, & placé chacune en l'endroit convenal
chaque Chanteur, depuis le premier jusqu'a
té, ſuivant ſon role, ſa voix & ſa capacité; s'i
tité des ſyllabes, comme la Proſodie & la p
dent, ou s'il n'y a procedé qu'au hazard, à l'
changent ſouvent ſans néceſſité les ſyllabes lo
les courtes en des longues, par où les parol
eſtropiées, mais reçoivent auſſi quelquefois u
tion. On trouve cette faute quelquefois da
ſonnes où l'on s'y attendroit le moins. Elle
ou parce que le Compoſiteur n'a pas d'abo
plus commode & plus convenable aux par
pas entendu la langue (**). Pour former un b
il faut obſerver de plus, ſi le Compoſiteur a bi
ctations du diſcours, auſſi bien dans les Airs que
ſi en transpoſant certains mots il a evité d'
même de faire dire le contraire; ſi les Airs,
dent beaucoup d'action, ſont compoſés d'u
telle, que les Chanteurs ayent le tems & l
action ſans peine, ou ſi les Chanteurs ſon
trop vite les paroles, comme autrefois cela ſe tu

ſitions des Allemands. Il faut encore obſerver, ſi dans ces Airs le Chanteur n'eſt point embaraſſé & empeché par des notes trop longues ſur chaque ſyllabe dans la vive prononciation des paroles & dans l'action, & ſi le Compoſiteur s'eſt gardé de donner des paſſages, qui ne conviennent pas à l'action, & qui en arrêtent le feu. On tachera enfin de rechercher ſi le Compoſiteur a placé chaque Air à ſon juſte endroit, par rapport à la connexion de toute la piéce, & s'il s'eſt appliqué de meler convenablement aux paroles, differens modes & differentes meſures, afin que pluſieurs Airs du même mode & de la même meſure ne ſe ſuivent pas; s'il a ſoutenu le caractére principal de la piéce, du commencement jusqu'à la fin, & obſervé partout une longueur proportionelle; & ſi enfin la plûpart des auditeurs ſont touchés par la Muſique & mis dans les paſſions repréſentées, de ſorte qu'ils ne quittent le Théatre qu'avec le déſir d'entendre ſouvent l'Opera. Si toutes ces bonnes qualités ſe trouvent dans un Opera, on peut le prendre pour un Chef d'œuvre.

(*) Voyez en davantage au §. 43. de ce Chapitre.

(**) On trouve des exemples frappans de cette faute, ainſi que de pluſieurs autres, dans une certaine Serenade, intitulée: *la Vittoria d'Imeneo*, de même que dans les autres ouvrages de cet auteur. Cette piece a été repreſentée tout nouvellement en Italie l'année 1750, & a ſortie de la plume d'un Italien qui ſemble ou ne pas entendre ſa propre langue, ou au moins ne faire que rarement attention au ſens des paroles & de ſon expreſſion.

§. 25.

On pourra encore ſe tromper fort facilement en jugeant des Airs en particulier. Car on n'y ſuit la plupart du tems que l'impreſſion qu'ils font à l'oreille, & l'on conſidére comme les meilleures ceux qui nous plaiſent préférablement aux autres. Or l'arrangement d'un Opera demande que pour la liaiſon du Tout, les Airs ſoient differens l'un de l'autre, & point tous de la même façon & de la même force. Il faut qu'on donne quelque préférence aux premiers roles dans la Muſique, ainſi qu'on la leur donne dans la Poëſie. Car de même qu'un tableau où toutes les figures ſont également belles, ne touche & ne charme pas tant l'œil, qu'il feroit ſi l'on y trouvoit en même tems quelques figures d'une moindre beauté: de même auſſi un Air n'eſt ſouvent dans ſon jour que lorsqu'il eſt placé entre deux autres d'une médiocre beauté, & qui lui ſervent, pour ainſi dire, de luſtre. La difference

rence du temperament des auditeurs ne fait
qu'ils trouvent aux airs eſt different; de ſorte
l'un, & l'autre à un autre. Il n'eſt donc pas
ce que l'un trouve beau, ne plait point du
ment d'une piéce, ſurtout d'un Opera, eſt n
rent, mais auſſi fort incertain.

§. 26.

Il faut uſer de beaucoup de circonſpect
Muſique vocale, faite par un certain but da
Théatre, qui eſt enſuite exécutée dans la Cha
ces dans lesquelles elle s'eſt trouvée à l'endro
differente maniere d'expreſſion & d'exécution,
Chanteurs qu'aux Joueurs d'inſtrumens; de m
qu'il y a, quand on entend tout l'ouvrage de ſu
on ne l'entend que par parcelles; tout cela
ce qu'une telle Muſique fait un bon ou mauvais
qui fait au Théatre une impreſſion de plus diſt
tant à beaucoup près dans la Chambre; il y
plus eſſentielles, ſavoir l'action & ce qui l'a e
un ſouvenir vif on ne ſçut en rafraichir l'idée.
les paroles n'ont rien d'excellent, mais qui
avantageux pour le Chanteur, qui auſſi de ſo
effacera dans la Chambre l'autre Air, & l'emp
cas on peut bien dire que cet Air agréable plait
non pas qu'il eſt meilleur; car dans les Airs il
der au chant ſeul, qu'en même tems aux paro
Un Air avec une action forte, doit être plus
& demande par conſequent un bon Chanteur
teur, de même qu'il exige un Compoſiteur exp

§. 27.

Lorsqu'une *Serenade* ou *Cantate* eſt expreſſ
la Chambre, alors on diſtingue ſon ſtyl de c
l'Egliſe & au Théatre. La difference eſt, que la
la Chambre permet plus de vivacité & de liber
celle pour l'Egliſe; & n'y ayant point d'action,
que celle pour le Théatre. Les *Madrigaux* qui
Muſique vocale bien travaillées, à la façon d

bre & intelligible. 3) Des imitations juſtes. 4) On peut démembrer les meilleures penſées de la Ritournelle les mettre entre les Solo & les y inſerer auſſi. 5) La partie fondamentale doit avoir le chant d'une bonne mélodie de Baſſe. 6) On ne ſera pas plus de parties de rempliſſage que ne permet la partie principale. Car cela produit ſouvent un meilleur effet, de doubler les parties principales, que de forcer les parties de rempliſſage. 7) Le mouvement de la Baſſe & des parties de rempliſſage, ne doit ni empecher la vivacité de la partie principale, ni l'étourdir ou la ſupprimer. 8) Il faut obſerver une longueur proportionnée dans la Ritournelle, laquelle doit avoir au moins deux articles principaux, dont le dernier contiendra les plus belles & les plus majeſtueuſes penſées, parce qu'on le repéte à la fin de la piéce. 9) En cas que la premiere penſée de la Ritournelle ne fut pas chantante ni propre pour le Solo, il faut trouver une penſée nouvelle tout à fait contraire à l'autre, & la lui joindre tellement qu'on ne puiſſe pas s'appercevoir, ſi cela ſe fait par néceſſité ou de propos déliberé. 10) Les Solo doivent être en partie chantans, & en partie le flatteur doit y être melé avec des paſſages brillans, melodieux & harmonieux, quoique toujours convenables à l'inſtrument qui joue; & il faut également le changer avec de petites parcelles vives & majeſtueuſes du Tutti, pour entretenir le feu d'un bout à l'autre. 11) Les Solo (ou ce que la partie concertante joue ſeule) ne doivent point être trop courts, ni les Tutti, qui ſont entr'eux, trop longs. 12) Quand les autres parties accompagnent, elles ne doivent point avoir des mouvemens qui pourroient obſcurcir la partie concertante. Cet accompagnement doit plûtôt être compoſé tantôt de beaucoup, tantôt de peu de parties, afin que la partie principale ait de tems en tems plus de liberté & de commodité pour ſe diſtinguer & pour briller. Il faut en général par tout entretenir le jour & l'ombre. Si les paſſages le permettent, ou qu'on ſache les inventer ainſi que les Accompagnateurs peuvent jouer en même tems & durant eux, quelque choſe de connu de la Ritournelle, cela fait un très bon effet. 13) Il faut toujours obſerver une modulation juſte & naturelle, & ne point paſſer à des modes trop étrangers qui pourroient bleſſer l'oreille. 14) Le *Metrum* qu'il faut ſoigneuſement obſerver dans toutes les Compoſitions en général, doit auſſi être exactement obſervé ici. Les céſures ou les ſections de la mélodie ne

doivent point ſe terminer, dans la meſure égale
triéme Noire, ni dans le Triple ſur la troiſié
ſure. Il faut continuer le Metrum ainſi comm
par demi-meſures ou par meſures entieres, ou
quattre ou huit meſures; la meilleure Compo
fectueuſe. Dans un Arioſo, compoſé dans le T
repoſe ſouvent, les céſures peuvent ſe terminer p
res les unes après les autres. 15) Il ne faut pas co
des paſſages trop longtems de la même façon, c
ennuyeux; il faut plûtôt les couper & les abrége
ne faut pas ſe précipiter vers la fin de la piéce,
ſaut plûtôt tacher de bien conſtater la fin. N
nouvelles penſées, il faut repeter dans le dernier
agréables de celles qu'on a entendus auparavant.
dernier Tutti de l'Allegro auſſi briévement qu
nant la ſeconde partie de la premiere Ritourn

§. 34.

Toutes les differentes ſortes de meſure
la premiere piéce d'un Concerto majeſtueux.
on peut prendre la Meſure ordinaire à quatr
croches ſont les notes les plus vites, & l'on
ſure à la ſeconde partie de la meſure. Si c
Concerto doit être en même tems majeſtueu
un *Metrum* plus long, où les Céſures ſe ter
meſures entieres, & ne tombent que ſur le fra
blable premiere piéce doit être ſerieuſe & maj
ſir un mouvement d'une viteſſe plus moderée
naire à quatre tems, où des Triple croches
les plus vites, & où les Céſures ſe terminent a
la meſure. Les notes pointées à deux croc
coup à la majeſté de la Ritournelle. On peu
ment par le mot d'Allegretto. Cette ſorte d
la meſure de l'Allabreve moderé, & il n'y a q
en Noires, les Double croches en Croches,
Double croches. Les Céſures peuvent alors
vec le commencement de la meſure. La Me
breve, dont les Croches ſont les notes les plu

comme la meſure de quatre pour huit, & convient pour cette raiſon mieux à la derniere qu'à la premiere piéce d'un Concerto, exprimant plus quelque choſe d'agréable que quelque choſe de majeſtueux, à moins qu'on n'y veuille pas toujours procéder harmonieuſement & en pleins accords. Le Triple n'eſt en général guere employé pour la premiere piéce, excepté le Triple de Noires, melé de Double croches, où le mouvement des parties de rempliſſage & de la partie fondamentale conſiſtent en Croches, & l'harmonie ne ſe change que par meſures entieres.

§. 35.

L'Adagio doit en général ſe diſtinguer du premier Allegro tant par le *Metrum* muſical que par le Mode & la ſorte de Meſure. Si l'Allegro eſt compoſé en mode de Tierce majeure, p. e. dans le mode de C (*ut*) on peut compoſer l'Adagio dans le Mode C (*ut*) Tierce mineure, E (*mi*) Tierce mineure, A (*la*) Tierce mineure, F (*fa*) Tierce majeure, G (*ſol*) Tierce majeure ou auſſi mineure. Mais ſi l'Allegro eſt compoſé dans un des Modes mineurs, p. e. en C (*ut*) Tierce mineure, l'Adagio peut être compoſé dans le Mode Es (*mi ♭ mol*) Tierce majeure, ou en celui de F (*fa*) ou G (*ſol*) Tierce mineure, ou As (*la*) Tierce majeure. C'eſt ainſi que les modes ſe ſuivent le plus naturellement l'un après l'autre. L'oreille n'en eſt pas bleſſée, & la proportion que je viens de communiquer, trouve lieu dans tous les modes, de quelque maniere qu'on puiſſe le nommer. Il eſt libre à celui qui veut ſurprendre les auditeurs d'une maniere ſenſible & dèsagréable, de choiſir outre ces modes encore d'autres; mais comme peut-être cela ne fera plaiſir qu'à lui ſeul, il y procedera au moins avec circonſpection.

§. 36.

L'Adagio fournit plus d'occaſion que l'Allegro, pour exciter les paſſions & pour les appaiſer. Autrefois on compoſoit l'Adagio d'une maniere ſeche & ſouvent platte, & l'on y recherchoit beaucoup plus l'harmonie que la mélodie. Les Compoſiteurs laiſſoient aux Exécuteurs le ſoin qu'ils auroient dû prendre eux-mêmes, ſavoir de rendre la mélodie chantante; ce qui pourtant n'étoit praticable aux derniers qu'à force d'agrémens qu'ils ajoutoient. Il étoit donc dans ce tems-là beaucoup plus facile de compoſer un Adagio que de le jouer; mais comme il eſt à croire, qu'un ſemblable Adagio n'a pas toujours eu le

bonheur de tomber entre des mains habiles
réuſſi que rarement au gré du Compoſiteur
bien, qui eſt, qu'on a commencé depuis qu
ſer l'Adagio plus chantant. Les Compoſit
plus d'honneur ; l'Exécuteur n'a pas beſoin d
tre ſon eſprit à la torture pour inventer de
gio même ne peut plus être déguiſé, contr
comme il étoit ſouvent autrefois.

§. 14.

Mais puisqu'ordinairement l'Adagio ne
teurs parmi les auditeurs qui n'ont aucune ſcie
l'Allegro; il faut que le Compoſiteur s'efforce
tant qu'il eſt poſſible, aux auditeurs qui ignorer
doit pour cet effet principalement obſerver les
doit aporter toute la briéveté poſſible, auſſi b
les, que dans ce que la partie concertante jo
tournelles doivent etre melodieuſes, harm
3) La partie principale doit avoir un chan
ajoute quelques agremens ; mais qui peut auſſi
chant de la partie principale doit toujours
ſages du Tutti. 5) Ce chant ſera compoſé
expreſſivement, comme s'il y avoit des paroles
tes. 6) Il faut y faire uſage par-ci par là de
Ritournelle. 7) On ne doit pas paſſer à tro
etant ordinairement un obſtacle à la briéveté.
aux Solos doit etre plus ſimple que figuré, po
pale ne ſoit pas empechée de faire des orne
l'entiere liberté de mettre beaucoup ou peu d'
jugera à propos d'une maniere raiſonable. Il
caracteriſer l'Adagio par une epithete, qui e
ſentiment qui y eſt attaché, afin qu'on puiſſe ai
vement qu'il demande.

§. 38.

Le *dernier Allegro* d'un Concerto doit être t
auſſi bien par rapport à ſa nature & l'eſpece des
Autant que le premier doit etre ſerieux, au
contraire être badin & gai. Les meſures ſuiv

y peuvent être d'un bon uſage. Il ne faut jamais compoſer toutes les trois pieces d'un Concerto dans la même eſpece de Méſure; il faut plûtot, quand les deux premieres ſont dans la Meſure égale, mettre la derniere dans le Triple. Mais ſi la premiere piece eſt dans la Meſure egale, & la ſeconde dans le Triple, la derniere peut etre compoſée, auſſi bien dans le Triple que dans la Meſure de quatre pour huit, & elle ne le doit jamais etre dans la Meſure à quatre tems, parce que cette Meſure ſeroit trop ſerieuſe & conviendroit à la derniere piece auſſi peu que la Meſure de quatre pour huit ou un Triple vite convient & fait un bon effet dans la premiere piece. Il ne faut point faire commencer toutes les trois pieces par le même ton; au contraire, ſi la partie ſuperieure commence dans l'une piece par le ton fondamental, elle pourra commencer dans la ſeconde par la Tierre, & dans la troiſiéme piéce par la Quinte. La derniere piéce, doit bien, à la verité, être compoſée dans le même Mode que la premiere; mais il faut pourtant prendre garde, par rapport aux modulations, que dans la derniere piéce on ne faſſe pas ſucceder les Modes, les uns aux autres, de la même maniere qu'on a fait dans la premiere, pour eviter la reſſemblance.

§. 39.

Il faut en général, que dans la derniere piéce 1) la Ritournelle ſoit courte, gaie, qu'elle ait du feu, mais avec cela quelque choſe de badin. 2) La partie principale doit avoir un chant agréable, vif & leger. 3) Les paſſages doivent etre faciles, pour qu'on ne ſoit pas arreté dans la viteſſe, & ils ne doivent point avoir de reſſemblance avec ceux de la premiere piéce; p. e. quand ceux de la premiere piece conſiſtent en des notes arpechées, ceux de la derniere piéce peuvent marcher par degré ou etre roulants. Ou s'il y a des Triolets dans la premiere piéce, les paſſages de la derniere peuvent avoir des notes egales, & ainſi dans l'ordre renverſé. 4) Le *Metrum* doit être obſervé le plus exactement; car plus les ſortes de Meſure ſont courtes & vites, plus les fautes qu'on fait à cet égard, ſont ſenſibles. Les Céſures doivent donc tomber dans la meſure de $\frac{2}{4}$ & dans celle de $\frac{3}{8}$ $\frac{6}{8}$ quand elles ſont vites, toujours ſur le commencement de la ſeconde meſure, & les ſections principales ſur la quatriéme & la huitiéme meſure. 5) L'Accompagnement ne doit pas etre trop complet ni ſurchargé de parties. Il doit plûtot avoir des notes, que les parties qui accompagnent, peuvent executer ſans beaucoup de

de travail & de peine, parce qu la derniere
jouée fort vite.

§. 40.

On peut conſulter l'horloge pour donner
gueur proportionnée. Lorsque la premiere piéce
nutes, l'Adagio de cinq à ſix, & la derniere pié
nutes, tout le Concerto aura ſa longueur requ
mieux que les auditeurs trouvent une Muſique
longue.

§. 41.

Celui qui ſcait faire un pareil Concerto.
de faire auſſi un *petit Corcerto de Chambre* badin
d'en traiter particulierement.

§. 42.

Une *Ouverture*, qui ſe trouve au Comm
doit avoir une entrée majeſtueuſe & grave, u
travaillé, & un bon mélange de differens inſtru
bois, de Flutes & de Cors de chaſſe. Elle do
çois. *Lulli* en a donné de bons modeles; m
teurs Allemands, & ſurtout *Hændel* & *Teleman*
coup. Les François eſſuyent preſque le même
ouvertures, que les Italiens par rapport à leu
lement à regretter, que les Ouvertures, faif
ſoyent plus à la mode en Allemagne.

§. 43.

Les *Symphonies* Italiennes, qui ont le même
doivent à la vérité, avoir les mêmes qualités
dans les penſées. Mais comme elles ne ſont
des Compoſiteurs, qui ont exercé leur génie
cale que dans l'inſtrumentale, nous avons jus
Symphonies, qui ayent toutes les perfectio
ſent ſervir de bons modéles. Il ſemble quelq
ſiteurs d'Opera ſont dans la Compoſition des
Peintres ſont dans leurs Tableaux, où ils em
de couleur, à peindre l'air ou à remplir la toi
juſte, comme on a déja dit ci-deſſus, qu'un
que connexion avec le ſujet de l'Opera, ou d

ſcene, & qu'elle ne finit pas toujours par un Menuet gai, comme cela ſe fait ordinairement. Je ne veux pas en préſcrire des régles, n'étant pas poſſible qu'on puiſſe mettre dans une ſeule claſſe toutes les circonſtances, qui peuvent ſe rencontrer au commencement d'un Opera. Je crois néantmoins, qu'on trouveroit aiſément des moyens pour remédier à cet abus. Il n'eſt pas abſolument néceſſaire, qu'une Symphonie, placée à la tête d'un Opera, ait toujours trois piéces. On pourroit finir avec la premiere & la ſeconde, p. e. ſi la premiere ſcene contenoit des ſentimens forts ou heroiques, on pourroit finir la Symphonie avec la premiere piéce. S'il y avoit des paſſions triſtes ou amoureuſes, on pourroit finir par la ſeconde; & s'il n'y avoit point de ſentimens marqués, ou qu'ils ne s'y trouvaſſent que dans la ſuite de l'Opera ou à ſon iſſuë, alors on pourroit finir par la troiſiéme piéce de la Symphonie. C'eſt de cette façon-là, qu'on pourroit rendre chaque piéce conforme au ſujet même, & la Symphonie pourroit pourtant auſſi être encore employée à d'autres uſages.

§. 44.

Un *Quatuor* ou une Sonate à trois inſtrumens concertans & une Baſſe, eſt la pierre de touche d'un habile Compoſiteur; & c'eſt là où ceux qui ne ſont pas encore bien ſolides dans leur ſcience, peuvent échouer le plus facilement. Les Quatuor n'ont jamais encore été beaucoup à la mode, & leur nature ne peut par conſéquent être bien connuë à beaucoup de monde. Il eſt à craindre que cette eſpece de Muſique n'eſſuye enfin le ſort des arts perdus. Un bon Quatuor demande 1) un ſujet ſuſceptible de quatre parties; 2) un chant très harmonieux; 3) des imitations juſtes & courtes; 4) un mélange des inſtrumens concertans, fait avec beaucoup de diſcernement; 5) une partie fondamentale qui ait exactément la démarche d'une Baſſe; 6) des penſées qui ſe laiſſent renverſer & tourner, de façon qu'on puiſſe batir & au deſſus & au deſſous d'elles; & les parties de rempliſſage y doivent toujours avoir un chant, qui ſoit au moins paſſable & qui ne déplaiſe pas. 7) On ne doit pas s'appercevoir laquelle des parties a la préférence. 8) Chaque partie doit après qu'elle s'eſt tuë, rentrer par un chant agréable, comme une partie principale, & non pas comme une partie de rempliſſage; quoique cela ne s'entende que des trois parties ſuperieures concertantes, & non pas de la fondamentale. 9) Au cas qu'il y ait une Fugue,

elle doit être faite dans toutes les quatre parties, les régles, mais pourtant avec gout.

Il y a ſix Quatuor pour differens inſtrumen Flute, l'Hautbois & le Violon, que Monſieur il y a déja bien longtems, mais qui ne ſont pa ſervir d'excellens modéles dans cette eſpece de

§. 45.

Un *Trio* ne demande pas tant d'ouvrage p mais il ſuppoſe, pour qu'il ſoit bon, une ég du Compoſiteur. Cependant il a un avantag qu'on peut mettre dans le Trio des penſées plus bles que dans le Quatuor, y ayant une partie Il faut donc dans un Trio qu'on invente 1) un joindre une autre partie chantante. 2) La pro cement de chaque piéce, ſurtout dans l'Adagio longue; cela pourroit facilement cauſer de l'en la ſeconde partie en fait, ſoit en la Quinte, niſſon. 3) Aucune partie ne doit faire quelqu puiſſe pas auſſi faire après. 4) Les imitations & les paſſages brillans. 5) Il faut obſerver un petition des penſées les plus agréables. 6) L pales doivent être compoſées en ſorte qu'une marche bien, puiſſe avoir lieu deſſous elles. 7) une Fugue, elle doit être, auſſi bien que dans le Q parties non ſeulement juſte & conforme aux r tion, mais il doit y avoir auſſi du gout. Les doivent être agréables & brillantes, ſoit qu'elles ſages ou en des imitations. 8) Quoique les en Sixtes dans les deux parties principales, ſoie du Trio, il n'en faut pas abuſer, ni en mettre plûtot toujours les interrompre par des paſſage Il faut enfin 9) faire en ſorte qu'on ait de la pe Trio, laquelle des deux parties eſt la premiere

§. 46.

On croit aujourd'hui, qu'il ne coute rie Presque chaque joueur d'inſtrument ſe mele d'e d'invention lui-même, il en emprunte à d'aut

connoiſſance des régles de la Compoſition, il ſe fait faire les Baſſes par un autre. C'eſt pourquoi on ne voit, au lieu de bons modéles, que beaucoup de monſtres.

§. 47.

Ce n'eſt point une choſe ſi aiſée que de faire un bon Solo. Il y a des Compoſiteurs qui entendent parfaitement la Compoſition, & qui réuſſiſſent dans des piéces à pluſieurs parties, dont les Solo ne valent pourtant rien. Il y en a d'autres qui réuſſiſſent mieux dans les Solo que dans des piéces à pluſieurs parties. Heureux qui réuſſit dans l'un & dans l'autre. En attendant, quoiqu'il ne ſoit pas néceſſaire pour faire un bon Solo, de ſavoir tous les ſecrets les plus intimes de la Compoſition, il ne ſe peut pourtant pas qu'on faſſe quelque choſe qui ſoit bon dans cette eſpéce de Muſique, ſans avoir des connoiſſances des régles de l'harmonie.

§. 48.

Pour qu'un Solo faſſe de l'honneur à ſon Compoſiteur & à celui qui l'exécute, il faut 1) que ſon *Adagio* ſoit en lui-même chantant & expreſſif. 2) L'exécuteur doit avoir occaſion de montrer ſon jugement, ſes inventions & ſes connoiſſances de la Muſique. 3) Le tendre doit par-ci par-là être melé avec quelque choſe de ſpirituel. 4) Il faut faire la Baſſe naturelle, afin qu'on puiſſe aiſément batir deſſus. 5) Il ne faut pas repeter pluſieurs fois une même penſée, ni dans le même ton, ni dans la transpoſition; cela laſſeroit celui qui joue, & ennuyeroit ceux qui entendent. Il faut interrompre quelquefois le chant naturel par quelques Diſſonnances, pour exciter duëment les paſſions dans l'auditeur. 7) L'Adagio ne doit pas être trop long.

§. 49.

Le *premier Allegro* exige 1) un chant coulant, ſuivi & un peu ſerieux; 2) une bonne connexion dans les penſées; 3) des paſſages brillans & qui ſont bien liés au chant; 4) un bon arrangement dans la repetition des penſées; 5) des penſées bien choiſies au bout de la premiere partie, qui ſont en même tems ajuſtées de façon qu'elles puiſſent dans la transpoſition finir auſſi la ſeconde partie. 6) La premiere partie doit être un peu plus courte que la derniere. 7) Les paſſages les plus brillans doivent ſe trouver dans la derniere partie. 8) La Baſſe doit être compoſée naturellement. & doit faire des mouvemens qui entretiennent toujours la vivacité.

§. 50.

Le *ſecond Allegro* peut être ou fort ga
deré & arioſo. Il faut pour cela ſe régler au-p
lui eſt ſerieux, le dernier peut être gai; mais
dernier peut être moderé & arioſo. Quant à
il faut auſſi obſerver ici ce que j'ai dit plus h
qu'une piéce ne ſoit pas égale à l'autre. Si un
monde, il faut que les inclinations de chaque au
être flattées. Il ne doit pas être ni ſeulement c
d'un bout à l'autre. De même que chaque pi
rente de l'autre, de même faut-il auſſi que
elle-même un heureux mélange de penſées
Car le chant le plus beau du monde peut enfi
tend que lui du commencement jusqu'à la f
vivacité continuelle, où des difficultés ſans
bien de l'admiration, mais on n'en eſt guère
ſemblable mélange de differentes penſées ne ſe
pour les Solo, mais auſſi pour toutes ſortes de
un Compoſiteur réuſſit à ce ſujet, & s'il ſait pa
les paſſions, on a raiſon de dire qu'il a atteint un
& qu'il a trouvé, pour ainſi dire, la pierre philo

§. 51.

Ce ſont là les qualités les plus conſidéra
aux principales ſortes de piéces de Muſique, &
ver, quand un connoiſſeur doit les déclarer
approbation. Mais comme il y aura toujours
diteurs, à qui il n'eſt pas poſſible d'acquerir a
de la Muſique qu'il en faut, pour remarquer
racteres de ſa bonté dont nous venons de parler
ſont obligés de s'en rapporter à quelques circon
regardent pas purement celui qui exécute, m
qu'accidentels à une Muſique, quoiqu'elles puiſſe
dre un témoignage de la bonté d'une piéce. Cet
ra avec plus de juſteſſe, en faiſant attention aux m
diteurs dans des grandes aſſemblées. Il faut cep
aſſemblées qui n'ont point d'autre but que d'e
& où elle eſt regardée comme ce à quoi on s'o

des Aſſemblées qui ſont compoſées des Connoiſſeurs & des Ignorans dans la Muſique. Il faut avoir attention, ſi pendant qu'on chante ou qu'on joue une piéce, il n'y a que peu des auditeurs ou ſi c'en eſt la plus grande partie qui témoigne de l'attention; ſi les auditeurs donnent à connoitre l'un à l'autre leur plaiſir ou leur déplaiſir; ſi quelques uns approchent de ceux qui exécutent la Muſique, ou s'ils s'en éloignent; ſi l'on obſerve le ſilence ou ſi l'on parle haut; ſi l'on marque la meſure avec la tête; ſi l'on eſt curieux de ſavoir l'auteur de la piéce; ſi les auditeurs marquent à ſa fin un déſir de l'entendre encore une fois. Il faut enfin, que de ſemblables auditeurs, qui veulent prononcer ſur le mérite d'une piéce, faſſent auſſi un peu attention à leur propre ſentiment, & examinent, ſi la Muſique qu'ils viennent d'entendre, les a touché, quand même ils n'en ſçauroient pas dire la raiſon. Si toutes ces circonſtances avantageuſes ſe trouvent dans une Muſique, l'auditeur peut être ignorant, & peut pourtant conclure avec aſſurance, que la piéce eſt bien faite & bien exécutée.

§. 52.

La *diverſité du gout* eſt ce qui a le plus d'influence dans les jugemens ſur les differentes Muſiques. Cette diverſité ſe manifeſte dans pluſieurs nations qui trouvent du gout aux beaux arts, quoique cela regarde moins ce qui eſt eſſentiel que ce qui eſt accidentel dans la Muſique. Il eſt donc à propos d'examiner encore un peu plus exactement cette diverſité de gout, non obſtant que par le paſſé j'en aye deja parlé en pluſieurs endroits où il etoit neceſſaire.

§. 53.

Il n'y a pas une Nation qui n'eſt pas barbare, qui n'ait quelque choſe dans ſa Muſique qui lui plait plus qu'aux autres nations; mais la difference n'eſt pas ſi grande ni de tant d'importance, qu'elle merite une attention particuliere. Ce ſont principalement deux nations, qui de notre tems ont acquis beaucoup de merite, par rapport à l'amelioration du gout dans la Muſique, & qui, conduites par leurs inclinations naturelles, ont auſſi pris un chemin different pour arriver à ce but. Ce ſont les Italiens & les François. D'autres nations ſe ſont reglées au gout de ces deux, & n'ont taché que de ſuivre ou celui de l'une ou celui de l'autre, & d'en adopter ce qui leur plaiſoit le plus. Comme il eſt venu de-là que ces deux Nations ſe ſont erigées en juges presque ſouverains du bon gout dans la Muſique; & comme les autres

nations les ont laiſſé faire ſans s'y oppoſer, ell
ques ſiecles les Legislateurs à cet egard, & c
gout dans la Muſique s'eſt transferé aux autres.

§. 54.

Pour ne pas remonter jusqu'à la premiere
on ſçait bien qu'elle eſt venuë des Grecs aux R
ſplendeur tombée de l'ancienne Rome, la Muſiq
tems dans l'oubli. Mais il eſt fort douteux, quelle
à la retirer du tombeau, & a lui rendre la vie
vellée. Cependant ſi l'on vouloit faire une p
cette recherche ſeroit peutêtre à l'avantage
beaucoup de tems, pour mener la Muſique ſi
elle eſt aujourd'hui. Il ſe peut donc, que da
nation, & dans un autre tems une autre nati
que les autres nations l'ont ſuivie. Mais Cha
reconnût deja la préference des Muſicieus It
principalement dans l'art de chanter, & il en
à ſa cour, pour regler ſa Muſique ſelon la leu

§. 55.

On eſt fondé à croire, que long tems a
magne, la Muſique des Italiens & des Franç
coup près ſi differente qu'elle l'eſt aujourd'hu
été Italien, & c'eſt lui que les François rega
dans la Muſique; ſon gout eſt encore juſqu'
toute la France, & ſi quelqu'un s'aviſe de s'en
de ſoin à l'y ramener, & à maintenir ce gou
gement. Je tombe d'accord, que cet homm
fort jeune en France, s'eſt conformé un p
Françoiſe, & en a pris le gout. Mais on ne
qu'il lui fut poſſible, de dèsavouer tout à
nation, dont il avoit deja pris quelque teint
moins ſon génie. Tout reviendra donc à
d'une nation avec celui de l'autre. Et con
que depuis la mort de Lully, que le gout des
s'eſt ſi conſiderablement changé, & qu'au co
il ait toujours reſté le même: ce n'eſt auſſi q
ladifference s'eſt de plus en plus manifeſtée d'
Nous voulons la voir un peu plus de près.

§. 56.

C'eſt l'inclination des *Italiens* aux changemens dans la Muſique, qui a porté beaucoup d'avantage au vrai bon gout. Combien de grands Compoſiteurs l'Italie ne nous a-t-elle pas montré jusqu'à la fin des premiers trente ans de ce ſiecle? Depuis que *Piſtocchi* a ouvert, vers la fin du ſiecle paſſé, ſes ecoles à chanter, & a donné au monde tant d'habiles chanteurs, l'art de chanter a en même tems atteint ſon plus haut degré pendant les premiers trente années du preſent ſiecle, & pluſieurs chanteurs qui ſont avec raiſon celebres, ont montré & mis en execution preſque tout ce que la voix humaine peut faire entendre de touchant & d'admirable, & en combien d'occaſion de bons Compoſiteurs n'ont-ils pas pris de là le moyen d'ameliorer auſſi de plus en plus la Compoſition des pieces à chanter. *Corelli* & ſes ſucceſſeurs ont taché d'une maniere louable de les egaler en merite, par rapport à la Muſique inſtrumentale *).

*) Quand je parle du gout Italien, je l'entends principalement, comme il a été mis en vogue en Italie peu à peu, jusqu'à l'epoque ci-haut mentionnée, par tant d'habiles hommes, & rendu enſuite encore plus fin par quelques celebres etrangers qui leur ont ſuccedés.

§. 57.

Mais cette envie de changer le gout dans la Muſique, s'eſt montré auſſi d'une tout autre maniere parmi les Muſiciens de la nation Italienne, depuis environ ces vingt cinq dernieres années. Le gout de leurs chanteurs & de leurs joueurs d'inſtrumens eſt à préſent très different l'un de l'autre, & ils ne ſont point d'accord là-dedans. Quoique les joueurs d'inſtrument en Italie ayent plus d'avantage pour ſe former que ceux des autres nations, & qu'ils entendent chanter tant de belles choſes dans leurs pays depuis leur enfance, ils ont préſentement un gout ſi different de celui des chanteurs qu'on les croiroit à peine être d'une même nation. Cette difference conſiſte ordinairement dans l'expreſſion & en ce qu'ils ajoutent à la mélodie trop d'ornemens arbitraires; ce qui vient de quelques célébres joueurs d'inſtrumens qui ſe ſont diſtingués de tems en tems dans la Compoſition, & principalement par l'exécution des grandes difficultés ſur leurs inſtrumens, quoiqu'ils doivent en même tems avoir été d'un caractére ſi different, que par là auſſi ils ont été conduits l'un à un tout autre gout que l'autre, lesquels gouts differens leurs parti-

partiſans ont enſuite pouſſé ſi loin, qu'enfin devenu un gout bizarre & effrené. Cette ſé été augmenté par la jalouſie qui régne toujours teurs & les joueurs d'inſtrument, & entre les inſtrumens & ceux pour la voix. Les chan mettre, que les joueurs d'inſtrument touc qu'eux par ce qui eſt chantant; s'arrogeant d'ail une préférence ſur les joueurs d'inſtrument. ler ceux-là, éprouvent s'il n'eſt pas poſſible d par d'autres moyens; & c'eſt par là qu'ils ſont bon gout, tombés presque dans ſon contrai

§. 58.

Deux joueurs de Violon de la Lombardie fo dés de près il y a environ trente & quelques a beaucoup de reputation. *Le premier* etoit vi & rempliſſoit preſque la moitié de l'Univers c & après lui *Corelli* avoient donné de bons exer pieces de Muſique; mais lui & *Albinoni* leur meilleure forme, & en faiſoient de bons model comme Corelli par ſes douze Solo, un applau compoſant à la fin trop & journellement, ſe de la Muſique vocale pour le Théatre, il tc mesquine & même dans la bizarrerie, tant en c'eſt auſſi la raiſon pourquoy ſes derniers C plus tant d'approbation que les premiers. O de ceux qui ont inventé le gout qu'on appell lequel conſiſte en ce que quelquefois de deux on fait très courte celle qui vient au frapper, derriere celle qui paſſe. v. Chapitre V. §. 23. mencement environ vers l'année 1722. Ma ce ſtyle font connoitre, qu'il ſemble avoir de Muſique d'Ecoſſe. Quelques Compoſiteurs A par ci par-là, quoique rarement, plus de vin vogue en Italie; de ſorte qu'on pourroit dire, que les imiter. Quoiqu'il en ſoit, ce change penſer, a detourné ce celebre joueur de Vi jours, presque tout à fait du bon gout, ſoit Compoſition.

§. 59.

L'autre de ces deux joueurs de Violon de la Lombardie eſt un des premiers & des plus grands maitres pour jouer des difficultés ſur le Violon. On pretend qu'il s'eſt ſouſtrait tout à fait pendant quelques années à la ſocieté muſicale, pour produire un gout qui ne viendroit que de lui-même. Cependant ce gout eſt tel, qu'il n'eſt pas ſeulement en quelque façon tout à fait contraire à celui dont nous avons parlé, mais il n'eſt auſſi pas poſſible de l'imiter en chantant; de ſorte qu'il n'eſt propre qu'aux joueurs de Violon qui ſemblent etre peu ſenſibles à la vraie & bonne methode de chanter. Mais comme la Muſique du premier de ces joueurs de Violon acquit, par la grande quantité de ſes ouvrages, un air trop negligent & trop hardi, lequel degeneroit ſouvent en quelque choſe d'effrené, & qu'il ſe diſtinguat déja par là conſiderablement du gout des autres: le ſecond s'eſt tout à fait eloigné par rapport à ce qui eſt chantant du gout naturel, & il a, pour ainſi dire, banni de la Muſique tout ce que le chant a de bon & d'agréable. Et ſi ſes Compoſitions ont eu un ſort moins favorable que celles du premier; c'eſt qu'on n'y rencontre presque que des penſées ſeches, ſimples & plattes, leſquelles conviendroient en tout cas plûtôt à la Muſique Comique qu'à la Serieuſe. Sa maniere de jouer a paru être quelque choſe de tout nouveau, & a excité beaucoup d'admiration auprès de ceux qui connoiſſent l'inſtrument; mais elle a donné d'autant moins de plaiſir aux autres. Et parce qu'il a inventé pluſieurs ſortes de coup d'archet difficiles, par leſquelles ſon expreſſion ſe diſtingue de celle de tous les autres, il eſt venu de-là que pluſieurs joueurs de Violon Allemands ont été aſſez curieux, pour ſe donner en ſon information, ce qui cependant n'a guères été à leur avantage. Pluſieurs en ont adopté & gardé la maniere de jouer, mais il y en a d'autres qui l'ont abandonné, après que la bonne maniere de chanter leur a fait naitre des meilleures idées de ce qui eſt véritablement beau dans la Muſique. Cependant de même qu'une copie ne reſſemble que rarement tout à fait à l'original, & qu'on s'imagine ſouvent d'entendre le Maitre dans l'Ecolier, eſtimant celui-ci aux dépens de celui-là: de même ſe peut-il auſſi fort aiſément, que quelques uns des Ecoliers de ce célébre joueur de Violon (& il en a élevé depuis longtems un aſſez grand nombre) ont contribué beaucoup à l'idée dèsavantageuſe qu'on a de lui. Ou ils n'ont peut-être

pas non plus de la meilleure façon de leur prédeceſſeurs. Le coup d'archet qui doit ſur cet inſtrument, comme celui de langue ſur ceux à vent, effectuer la prononciation muſicale, ne leur ſert ſouvent que (comme les ſoufflets dans une Muſette) pour faire ſonner leur inſtrument à la façon d'une vielle. Il cherchent la plus grande beauté où elle ne ſe trouve pas, ſçavoir dans la hauteur la plus extrême, au bout du manche; ils grimpent toujours dans la hauteur comme les lunatiques ſur les toits, & negligent en attendant le vrai Beau, privant l'inſtrument de ſa gravité & de l'agrément que les cordes groſſes ſont capables de donner. Ils jouent l'Adagio d'une maniere trop hardie & ſauvage, & l'Allegro trop nonchalamment. Ils prennent dans l'Allegro pour quelque choſe de ſingulier, s'ils peuvent ſcier un nombre des notes dans un même coup d'archet. Ils font les tremblemens ou trop vite & d'une maniere tremblante, ou même dans la Tierce, ce qu'ils leur paroit pourtant defectueux dans les chanteurs. Enfin à entendre leur expreſſion & leur methode de jouer, on croiroit qu'ils vouluſſent contrefaire un joueur de Violon du vieux tems, pour ſe mocquer de lui; & les auditeurs de bon gout ont ſouvent bien de la peine pour n'en pas rire. Lors donc que de ſemblables joueurs de Violon à la nouvelle mode Italienne doivent être employés comme Ripieniſtes dans un Orcheſtre, ils y gatent ordinairement plus qu'ils ne font du bien.

On pourroit en alleguer pour exemple certains Orcheſtres très renommés, dont les membres ſont melés avec des Italiens. Quand on y remarque, contre la coutume, quelque desordre, où de l'inegalité dans l'expreſſion, cela vient ordinairement d'un Italien qui joue ſans voir & ſans entendre. Et ſi un Orcheſtre avoit le malheur d'être guidé par un Italien tel que je viens de le décrire, on ne pourroit s'attendre à rien de plus certain qu'à le voir perdre ſon ancien luſtre. Heureux eſt donc l'Orcheſtre qui n'en a pas à craindre. Malgré cela il eſt etonnant que de ſemblables joueurs d'inſtrument Italiens, trouvent ſouvent de l'approbation & de la protection auprès des Muſiciens, auxquels on ſe ſeroit le moins attendu, puis qu'ils ont des lumieres, & que leur gout eſt trop pur, pour pouvoir approuver une façon de jouer auſſi bizarre, & y trouver effectivement du plaiſir; auſſi faut-il qu'ils agiſſent ſouvent comme cela, par diſſimulation ou qui ſçait par quelle autre raiſon.

§. 62.

On trouve dans *la Compoſition des Italiens d'aujourdhui* pour les Inſtrumens, à l'exception de peu de pieces, toujours quelque choſe d'ef-

plus grande, que même dans la ſuite ils ne prennent pas le tems pour étudier ſolidement la Compoſition, comme faiſoient leurs prédéceſſeurs; & ils ſont avec cela negligens, & travaillent ordinairement trop vite. Je ſuis forcé de convenir, que leurs Compoſitions ſeroient peut être encore plus mauvaiſes, s'il n'y avoit pas quelques grands Compoſiteurs parmi leurs voiſins du Nord, ſurtout un certain homme celebre, à qui ils ſemblent avoir cedé le vrai & bon gout dans la Muſique vocale, qui leur donne de bons exemples par ſes Opera qu'on produit très frequemment en Italie, & leur fournit l'occaſion de ſe parer de ſes plumes. Ce qu'il y a de certain, c'eſt que le nombre des bons Compoſiteurs Italiens nationaux a ſouffert une grande diminution il y a environ vingt ans, par la mort prématurée de trois jeunes Compoſiteurs, qui montroient un genie ſuperieur & donnoient des grandes eſperances, mais qui ne ſont pas tous les trois venus à leur maturité. Ils etoient très differens l'un de l'autre dans leur maniere de penſer. L'un s'appelloit *Capelli;* il etoit fait pour le Grand, le Majeſtueux, ce qui demande du feu, & de l'élévation. L'autre etoit *Pergoleſe;* il avoit beaucoup de genie pour le Flatteur, le Tendre & l'Agreable, & montroit beaucoup de bonne volonté pour la Compoſition qui demande du travail. Le troiſiéme s'appelloit *Vinci;* il etoit vif, riche en inventions, agréable, naturel, & ſouvent très heureux dans l'expreſſion; auſſi s'etoit-il acquis une reputation generale dans toute l'Italie en peu de tems, par un aſſés petit nombre d'Opera. Il ſembloit ſeulement manquer d'un peu de patience & d'envie pour corriger avec ſoin ſes penſées.

§. 64.

Au reſte ſi l'on ſepare les défauts des Compoſiteurs de ce qu'ils ont effectivement de bon, on ne peut en général diſputer aux Italiens ni l'habileté dans l'exécution, ni les lumieres dans la Muſique, ni la richeſſe dans l'invention de belles penſées; & il faut avouer qu'ils ont fait de plus grands progrès dans l'art de chanter, qu'aucune autre nation. C'eſt dommage ſeulement, que depuis quelque tems la plûpart de leurs joueurs d'inſtrument ſe ſont trop éloignés du gout que demande le chant, par où ils ne ſéduiſent pas ſeulement pluſieurs gens qui tachent de les imiter, mais ils ont même porté quelques chanteurs à abandonner la bonne methode de chanter. On eſt donc fondé à craindre, que le bon gout dans la Muſique, que les Italiens ont eu autrefois préférablement à d'autres nations, ne ſe perde chez eux petit

à petit, & ne paſſe tout à fait à d'autres. Il
qui ſont libres de préjugés, qui l'avouent,
cela eſt déja arrivé, auſſi bien au ſujet de l
maniere de jouer. Cependant quoiqu'il e
de chanter reſtera toujours, préférablement à
en propre aux Italiens, chez qui elle s'éte
qu'à leurs *Barquerolles.*

§. 65.

On trouve chez les François le contr
dire des Italiens. Car de même que ceux
les changemens dans la Muſique, de même
& ſont trop eſclaves à cet égard. Les Fran
certains caractéres, qui ſont bien propres à
ſons à boire, mais non pas à des piéces pl
le nouveau ſemble ſouvent être vieux che
ſtrument ne s'appliquent pas ordinairement
difficultés, ni ne mettent pas beaucoup d'
Cependant ils ont l'expreſſion très diſtinct
ne gatent pas au moins les bonnes penſées
cette expreſſion diſtincte ils ſont plus propr
me Ripieniſtes dans un Orcheſtre, que les
conſeiller à chacun qui ſe met à jouer d'ur
ment du Clavecin, de commencer par jou
Il apprendra par-là non ſeulement à expri
ment les notes, comme elles ſont écrites, &
il ſera auſſi capable avec le tems, de joindre
teur Italien, & d'acquerir par ce moyen
tant plus agréable.

§. 66.

La maniere Françoiſe de chanter n'e
ne, pour pouvoir élever de grands Virtuo
épuiſe, pour ainſi dire, le pouvoir de la
ſont plus parlants que chantants. Ils de
bileté de langue, pour prononcer les parc
zier. Le Compoſiteur a déja préſcrit to
nemens, de ſorte que ceux qui exécutent
dre l'harmonie. Ils ne mettent presque

chant, diſant que leur langue ne le permet pas. Faute de bons chanteurs ils compoſent les Airs la plupart de façon que tout le monde les peut auſſi chanter. Cela donne à la vérité du plaiſir aux amateurs de la Muſique, qui ne ſont pas bien avancés dans cet art; mais les Chanteurs n'en ont pas un grand avantage. Ce n'eſt que le jeu du Théatre qui diſtingue leurs Chanteurs, & il faut convenir qu'ils le poſſédent préférablement à toutes les autres nations.

§. 67.

Les François ſont fort ſcrupuleux dans la Compoſition; & il eſt vrai, qu'on trouve plus de modeſtie dans leurs Muſiques d'Egliſe que dans celles des Italiens; mais elles ſont auſſi d'autant plus ſeches. Ils préférent le ton naturel au chromatique. On peut dans leurs mélodies presque toujours deviner la ſuite des penſées, & ils ne ſont point ſi riches en inventions que les Italiens. Ils regardent plus à l'expreſſion des paroles, qu'à un chant qui flatte & qui charme. Les Italiens s'appliquent ordinairement, de ne mettre les beautés de la Compoſition que dans la partie principale, & y négligent quelquefois la Baſſe. Les François au contraire mettent ordinairement plus de brillant dans la partie fondamentale que dans la principale. Leur Accompagnement eſt plus ſimple qu'élevé. Il y a trop de chant dans leur Récit, & trop peu dans leurs Airs; & on ne ſauroit toujours bien deviner dans leurs Opera, ſi c'eſt un Récit ou un Arioſo qu'on entend chanter. Quand à un Récit à la Françoiſe ſuccéde un Air tendre, on en eſt aſſoupi, & on perd toute attention, contre le but de l'Opera, qui eſt, d'entretenir toujours les auditeurs par une diverſité agréable, & de les faire paſſer d'une paſſion à l'autre, de pouſſer même quelquefois les paſſions à un certain dégré de force, & de les faire retomber enſuite; ce que le Poëte ne ſauroit effectuer ſans l'aide du Compoſiteur. Cependant la vivacité qui manque aux Opera François, à cauſe de la petite difference qui ſe trouve entre les Airs & les Récits, eſt ſupplée par les Chœurs & les Danſes. En conſidérant tout l'arrangement d'un Opera François, on croiroit presque que ce mélange trop égal des Airs & des Récits, fut fait exprès pour donner plus de relief aux Chœurs & aux Ballets. Quoique les derniers ne ſoient point eſſentiels à l'Opera, auſſi bien que les fréquens changemens des Décorations du Théatre, & que dans les Opera Italiens on en faſſe fort peu de cas, ſurtout des Chœurs; ils ſont presque le

plus

l'exception du ſeul Metaſtaſio, ne ſont pas ordinairement des Airs ſi propres à la Muſique que les Poëtes médiocres. Ceux-ci ſont bien neceſſités de s'accommoder au Compoſiteur, s'ils veulent faire des progrès; mais ceux-là, ſe croyant trop hauts, refuſent de condeſcendre, & cela quelquefois jusques dans les choſes les plus juſtes & les plus néceſſaires pour l'avantage de la Muſique; étant d'ailleurs bien poſſible, que la Poëſie & la Muſique s'uniſſent enſemble d'une maniere, que l'une & l'autre n'y perde rien, comme cela a été démontré bien ſolidement dans un ouvrage Allemand, intitulé: *de la Poëſie Muſicale*, qui a paru au jour il n'y a que peu de tems.

§. 69.

Les François accuſent les Italiens, & ce n'eſt pas tout à fait ſans raiſon, qu'ils mettoient indiſtinctement trop de paſſages dans les Airs. Car il eſt vrai, que ſi le ſens des paroles le permet, & que le chanteur ſoit capable d'exécuter les paſſages vivement, avec égalité, rondement & diſtinctement, ils ſont d'un très grand ornement dans le chant. Cependant on ne ſauroit diſconvenir non plus, que les Italiens vont quelquefois trop loin, & qu'ils ne diſtinguent pas les differentes paroles, & les differens chanteurs, ſuivant plûtot ordinairement la mode & la coutume ſans diſcrétion. Il ſemble que dabord les paſſapes n'ont été employés ſi fréquemment, que pour l'amour de bons chanteurs, & pour leur donner occaſion de montrer la capacité de leur gozier. Mais on en a tant abuſé dans la ſuite, qu'on s'imagine, qu'un Air ſans un paſſage n'eſt pas bon, & qu'un Chanteur ne chante pas bien & même ne vaut rien du tout, s'il ne ſait, comme un joueur d'inſtrument, faire ſur le champ beaucoup de paſſages difficiles; ſans penſer, ſi les penſées permettent des paſſages ou non. Il n'y a ſurtout rien de plus abſurde, que de mettre beaucoup de paſſages dans un Air, où une paſſion violente eſt repréſentée, ſoit par des plaintes, ſoit par un ſentiment furieux. Un pareil Air doit être plus parlant que chantant. Les paſſages y interrompent & détruiſent toute l'expreſſion du ſentiment, auſſi de ſemblables Airs ſont-ils impraticables à la plupart des Chanteurs. Il n'y en a pas beaucoup, qui ſoient capables d'exécuter les paſſages rondement & diſtinctement avec toute la force de la voix & ſans y montrer *ſes défauts*; & il peut s'en trouver qui ſont bons Chanteurs, & qui n'ont pourtant pas ces talens & cette capacité. Il faut une grande

il ſe trouve des ſimilitudes qu'on peut exprimer dans la Muſique, & par tout, & cela principalement & neceſſairement le langage des ſentimens; ſi le Poëte a changé les paſſions d'une maniere adroite, tant par rapport à l'augmentation & à la diminution de leur force, que par rapport à leur diverſité; s'il a choiſi aux Airs des eſpeces de vers commodes; s'il a fait raiſonnablement attention aux paroles qui ſont propres au chant, préferablement à d'autres, & s'il a evité autant qu'il a pu, celles qui n'y ſont point propres; ſi le Compoſiteur a un gout epuré, & la capacité d'exprimer les paſſions par la Muſique, conformement aux paroles; s'il a donné ſans partialité à chaque Chanteur le role qui eſt convenable à ſa force; s'il a tout mis dans une bonne connexion, & qu'avec cela il ait obſervé la brieveté requiſe; ſi les Chanteurs ſont leur roles, convenablement au caractere qu'ils repreſentent & au but que le Compoſiteur s'eſt propoſé, & s'ils s'y prennent ſerieuſement & avec zele; ſi les Accompagnateurs ſuivent ce que le Compoſiteur leur a préſcrit, & leur devoir demande; ſi enfin les decorations du Theatre & les Ballets ſont bien conformes au ſujet du ſpectacle: alors il n'eſt pas douteux, qu'un tel Opera Italien, ou qui eſt fait à la maniere Italienne, pourra plaire à tout le monde, & ſera reputé pour un ſpectacle des plus agreables.

§. 72.

Ni un François ni un Italien peuvent juger avec juſteſſe ſur ce qui vient d'être dit, ſur tout s'ils n'ont pas ſorti de leurs païs, & qu'ils ne ſe ſoient accoutumé qu'à une ſeule & même ſorte de Muſique. L'un & l'autre croira que la Muſique qui eſt conforme à celle de ſon païs, eſt la meilleure, & il mepriſera toute autre. Il ſera toujours empeché ou par une longue coutume, ou par un prejugé enraciné, de s'appercevoir du bon des autres, & du mauvais de la Muſique de ſa patrie. Ce n'eſt qu'un Tiers qui en peut decider le plus ſurement, en cas, qu'il ait aſſés de lumieres & de connoiſſances, & point de partialite.

§. 73.

On n'a jamais executé en Italie, à ce que je ſache, ni publiquement ni en particulier, des Opera François, des Airs ou autres pieces Françoiſes pour la voix; & encore moins y a-t-on fait venir des chanteurs François. Mais en France, quoiqu'on n'ait pas des Opera Italiens publics, on y entend pourtant dans les Concerts des Airs,

des Concerto, Trio, Solo &c. Italiens. C
Chanteurs Italiens; on les entretient, dont
Italien aux Thuilleries & differents autres ca
moignage. Le Roi a dans ſa chapelle pluſie
Louis quatorze, avoit pris a ſon ſervice le far
lemagne on a eu depuis plus de ſoixante & d
cois & Italiens, & depuis encore plus long
dans l'un & dans l'autre gout, ſoit dans les C
les particuliers, où l'on s'eſt par conſequent
liens & François. Mais les Italiens perfecti
François ne faiſant aucun progrès, on n'a p
ans, entendu en Allemagne d'Opera Fran
Françoiſes dans des aſſemblées publiques, &
François que les ſeuls Ballets. On appro
les Opera que les pieces pour les inſtrumens
Italien, non ſeulement en Allemagne, ma
Portugal, en Angleterre, en Pologne & en
nations de l'Europe, & ſur tout les Allemanc
François ont de bon, leur langue, leurs ecr
moeurs, leurs coutumes & leurs modes; m
Muſique comme autrefois: excepté quelque
leur premiere ſortie en France, qui y apprenr
ment, & à qui la Muſique Françoiſe ſemb
jouer que l'Italienne.

§. 74.

Il eſt vrai que depuis une trentaine d'a
à Paris le gout Italien avec le François; mais
beaucoup de marques d'un bon ſuccès. (
quant à la Muſique vocale, que la langue n
niere Italienne de chanter. Mais il y a plus c
pas encore trouvé d'aſſez habiles Compoſitei
pour cela. On a compoſé dans le gout Itali
roles Allemandes & Angloiſes, qui ſont cepe
mées chez les François; pourquoi ne ſeroit
poſer ſur la langue Françoiſe, qui eſt ſi aimée
François ce préjugé, on devroit faire compo
poſiteur, qui ſçait faire de beaux Airs dans le

tendit la langue Françoiſe auſſi bien que l'Italienne, ſur des paroles Françoiſes ajuſtées à la maniere Italienne, & les faire chanter par un bon Chanteur Italien, mais qui prononce bien le François, Cela feroit voir, ſi le défaut vient de la langue ou de l'ignorance des Compoſiteurs François; & l'on jugeroit alors avec connoiſſance de cauſe, ſi la Muſique Italienne ne peut convenir à la langue Françoiſe.

§. 75.

Il y a apparence que les François feroient plus de progrès dans la Muſique inſtrumentale, s'ils avoient chez eux de bons modéles, tant par rapport à la Compoſition, qu'à l'Exécution, & que leurs Compoſiteurs, Chanteurs & Joueurs d'inſtrumens aimaſſent plus, à voir d'autres pays, pour faire un mélange raiſonnable du gout. Mais auſſi longtems qu'ils ſont encore préoccupés pour leur propre pays, qu'ils n'ont pas chez eux de bons modéles Italiens ou d'autres Nations, qui compoſent, chantent & jouent déja dans un gout melé; & qu'ils ne s'appliquent pas à acquérir dans d'autres pays ce gout melé: ils reſteront toujours comme ils ont été il y a longtems, & il eſt à craindre, que faute de bons modéles, voulant introduire quelque choſe de nouveau, ils ne tombent de la trop grande modeſtie dans quelque choſe de bizarre & d'effrené, & ne changent l'expreſſion nette & diſtincte, qui jusqu'à préſent leur a encore toujours été propre, en une maniere de jouer bizarre & obſcure. En introduiſant une choſe nouvelle & étrangére, on n'employe ordinairement pas aſſez de tems pour la bien examiner; on tombe le plus ſouvent d'une extrémité dans l'autre, ſurtout quand le choix dépend de jeunes gens, qui ſe laiſſent éblouir par tout ce qui eſt nouveau.

§. 76.

Si enfin on vouloit caractériſer briévement la Muſique nationale des Italiens, & celle des François, conſiderées chacune de ſon meilleur coté, & faire la comparaiſon de ces deux gouts: on pourroit à mon ſentiment le faire de la maniere ſuivante.

Les *Italiens* ne ſe mettent pas de bornes dans la *Compoſition*; leur maniere de penſer y eſt grande, vive, expreſſive, raffinée & élevée; ils ſont un peu bizarres, libres, hardis, effrenés, extravagants, quelquefois négligents dans le Metrum; mais leurs penſées ſont chantantes, flatteuſes, tendres, touchantes & riches d'inventions. Ils écrivent plus pour les connoiſſeurs que pour les amateurs. Les *Fran-*

qu'à leurs connoiſſances dans la Muſique; & élûs conformement à ces vuës, ils ne traitent auſſi la Muſique, dont ils ſavent déjà fort peu de choſe, que ſeulement par maniere d'acquit, ne ſouhaitant rien plus ardemment que d'être delivré par une bonne place de Paſteur à une Egliſe de village, de l'Ecole & en même tems de la Muſique. En cas qu'il ſe trouve encore par-ci par-là un Chantre qui a l'habilité requiſe, & qui a envie de vacquer à ſa charge en honnete homme, il arrive fort ſouvent que lui & ſes Ecoliers ſont traverſés & empechés dans l'execution de la Muſique par les Inſpecteurs de l'Ecole, ou par quelques Eccleſiaſtiques qui ordinairement ne ſympathiſent pas avec la Muſique. Et même dans les Ecoles fondées principalement, ſuivant leurs loix, pour que la Muſique y ſoit enſeignée & appriſe, & dont l'inſtitution porte qu'on y éléve *muſici eruditi*, le Recteur, ſoutenu par l'Inſpecteur, eſt ſouvent l'ennemi juré de la Muſique; comme ſi la bonne Latinité & la bonne Muſique étoient des choſes incompatibles. Les emolumens attachés à la charge de Chantre, ſont auſſi dans la plupart des endroits ſi minces & importent ſi peu de choſe, qu'un Muſicien habile héſite beaucoup avant que d'accepter une telle place, à moins que la neceſſité ne l'y force. Comme donc nous manquons en Allemagne de bonnes inſtructions, ſur tout dans la Muſique vocale; & qu'on mette encore en pluſieurs endroits des difficultés inſurmontables, pour éléver des bons Chanteurs; cela fait preſumer, que chez les Allemands la bonne maniere de chanter ne deviendra jamais ſi générale, que chez les Italiens, chez qui on a depuis long-tems, pris les meilleurs arrangemens pour cela; à moins que des grands Seigneurs ne faſſent établir des Ecoles à chanter, pour y enſeigner la vraie & la bonne maniere Italienne de chanter.

§. 81.

La Muſique inſtrumentale des Allemands du tems paſſé, avoit pour la plupart l'air fort bigaré & perilleux ſur le papier; parce qu'ils mettoient bien des notes à trois, quatre & plus de croches. Cela ne faiſoit pourtant pas que leurs piéces fuſſent vives; elles étoient encore aſſez ſouvent propres à endormir, parce qu'ils les executoient dans une viteſſe fort tranquile.

Ils faiſoient plus de cas des pieces difficiles que des pieces aiſées, & s'appliquoient plus à exciter de l'admiration que du plaiſir.

Ils ſe donnoient plus de peine pour contrefaire ſur les inſtrumens le chant des animaux, p. e. du coucou, du roſſignol, de la poule, de la caille &c. (l'on n'oublioit pas la trompette & la vielle), que pour imiter la voix humaine.

Leur divertiſſement le plus agreable etoit ſouvent un Quolibet, où l'on trouvoit dans les pieces pour la voix des paroles fades, qui n'avoient point de connexion, & dans les pieces pour les inſtrumens un melange des melodies des chanſons à boire les plus baſſes & les plus communes.

noiſſance de l'harmonie des Compoſiteurs: autant s'eſt-il perfectionné dans la ſuite petit à petit. Car quoiqu'on ne puiſſe pas dire des Allemands, qu'ils ayent produit un gout qui leur ſoit propre, & qui ſe diſtingue tout à fait de la Muſique des autres Nations; ils ſont en revanche très capables de prendre celui qu'ils veulent; & ils ſavent mettre à profit le bon de toutes les differentes ſortes de Muſiques etrangeres.

§. 83.

Vers le milieu du ſiécle paſſé, quelques hommes celebres, après avoir été en Italie ou en France où ils avoient beaucoup profité, ſe propoſant pour modeles les productions & le gout des Etrangers de merite, & mettant en pratique les connoiſſances qu'ils avoient aquis, perfectionerent beaucoup le gout de la Muſique en Allemagne. Les joueurs d'Orgues & de Clavecin firent de grands progrés, principalement entre les derniers *Froberger* & *Pachhelbel*, & entre les premiers *Reinken*, *Buxtehude*, *Bruhns* & quelques autres; & ce fut pour leurs inſtrumens qu'ils compoſerent dans ce tems-là presque les premieres pieces qui avoient du gout. C'eſt ſur tout *l'art de jouer des Orgues* qui etant principalement venu des Pays-bas, fut alors deja fort pouſſé par les Muſiciens que je viens de nommer & par quelques autres. Cependant c'eſt l'admirable *Jean Sebaſtien Bach* qui l'a de notre tems porté à ſa plus grande perfection. Il eſt ſeulement à ſouhaiter, qu'après ſon decès cet art ne ſouffre pas une décadence ou même une ruine entiere, à cauſe du petit nombre de ceux qui s'y appliquent encore.

On ne peut pas nier, qu'il ſe trouve à preſent beaucoup de bons joueurs de Clavecin parmi les Allemands; mais les bons Organiſtes ſont aujourd'hui beaucoup plus rares qu'autre fois. Il eſt vrai, qu'on trouve encore par-ci par-là quelques habiles Organiſtes; mais il n'eſt pas moins certain, que ſouvent & même dans les Egliſes capitales des grandes Villes, on entend traiter fort mal les Orgues par des miſerables qui quoique authoriſés par une vocation en forme, meriteroient à peine d'être des joueurs de Corne-muſe dans la taverne d'un Village. Il s'en faut bien que de tels indignes Organiſtes ſachent quelque choſe de la Compoſition; ils ne ſavent pas ſeulement faire une Baſſe juſte & harmonieuſe à la melodie d'un Chant d'Egliſe; & ils ſont encore moins capables d'y ajouter deux juſtes parties de rempliſſage. Ils ne connoiſſent pas même la ſimple melodie d'un Chant d'Egliſe. Il ſemble qu'ils prennent pour modeles les garçons qui vont brailler dans nos ruës pour mandier leur entretien, & imitant leurs fautes ils garent & figurent les melodies chaque mois d'une autre façon. Ils ne font aucune difference entre

les Orgues & le Clavecin. Le traitement que dei
ticulier, leur eſt auſſi inconnu que l'art de faire
Chant d'Egliſe, quoiqu'on ne manque pas de m
desquels ils pourroient apprendre l'un & l'autre
rent leur penſées propres & qui leur viennent ſu
meilleures piéces pour les Orgues, travaillées ave
les plus celebres. Au lieu de tenir le chant e
fuſion dans l'aſſemblée, par des ornemens dignes
qu'ils font à chaque pauſe des chants d'Egliſe.
n'ont pas même entendu parler de la maniere do
dale. Le petit doigt de la main gauche & le pie
uns dans une telle connexion que l'un n'aura jam
un ton à l'inſçu & ſans le conſentement de l'aut
que je le diſe, que les Muſiques d'Egliſe déjà aſſés
encore plus chétives par leur pitoyable Accomp
mage, ſi l'Allemagne perdoit peu à peu la prefe
der de bons Organiſtes. Il eſt vrai que les gag
preſque par tout, encouragent fort peu à l'appli
grés dans la ſcience de jouer des Orgues. Il eſt
bons & d'habiles Organiſtes s'en degoutent, par l'
quelques uns de leurs Eccleſiaſtiques, aux quels

§. 84.

L'Epoque la plus remarquable, où le g
rapport à la Compoſition de la Muſique voca
gner une meilleure forme, pourra être miſe
1693; comme Mr. *Mattheſon*, dont on ſait
dans la défenſe & l'hiſtoire de la Muſique, l'
343 de ſon livre intitulé: le Patriote Muſi
Chapelle *Couſſer* a introduit dans le même t
bourg la maniere de chanter nouvelle ou Ital
commença auſſi le célébre *Renard Keiſer*,
Compoſitions pour l'Opera. Celui ſembl
chant agréable, & riche en invention, il
fort avantageuſe la nouvelle maniere de cha
contredit, à qui l'Allemagne doit beaucou
goût dans la Muſique. L'Opera qui fleuri
Hambourg & à Lipſic, & les Compoſiteurs re
ment avec Keiſer y ont travaillé avec intel
vent ſur des paroles très mauvaiſes & mêm
beaucoup la perfection, où ſe trouve aujourd'

magne. On pourroit regarder comme quelque choſe de ſuperflu, ſi je voulois nommer ici tous les grands hommes qui dans ces tems dont je viens de parler, ſe ſont rendus célébres parmi les Allemands, tant en compoſant pour l'Egliſe, pour le Théatre, & pour la Muſique inſtrumentale, qu'en jouant des inſtrumens, & dont quelques uns ſont déja décedés & les autres encore en vie. Je ſuis aſſuré, que tant en Allemagne qu'en dehors ils ſont ſi connus que mes lecteurs qui aiment la Muſique, ſe ſouviendront dabord & ſans beaucoup de peine de leurs noms. Ce qu'il y a de certain, c'eſt que ceux qui ſe diſtinguent de nos jours dans la Muſique, leur doivent les plus grands remercimens.

§. 85.

Avec toutes ces peines que ſe donnoient de bons Muſiciens en Allemagne, ils trouverent pendant un tems des grands obſtacles, & qui les empechoient beaucoup de faire des progrès dans le bon gout. Souvent on négligea de donner l'applaudiſſement merité aux inventions de ces hommes célébres, & de les cherir comme on auroit dû le faire. A quelques endroits on ne s'en ſoucia même pas, & on reſta toujours attaché à la vieille méthode; & ce qui eſt bien plus, il ſe trouva divers adverſaires qui, pouſſés par un amour ridicule de l'antiquité, croyoient avoir aſſez de raiſons, pour rejetter ces excellentes productions comme extravagances, parce qu'elles étoient differentes de la vieille mode. Il y a fort peu de tems, que l'on s'efforçoit encore en Allemagne à défendre la vieille Muſique avec d'autant plus de chaleur, que les raiſons étoient foibles; & cela ne laiſſoit pas de faire du mal, puisque beaucoup de gens, qui auroient eu l'envie de faire des progrès dans la nouvelle Muſique, n'avoient ni les biens néceſſaires, pour voyager dans les principeaux endroits où elle étoit en vogue, ni de faire venir de là des bonnes piéces de Muſique. On ne peut pas nier, que l'introduction du ſtyle des Cantates dans les Egliſes des Proteſtans n'ait été d'un grand avantage au bon gout; mais combien de contradictions n'a-t-il pas fallu vaincre, avant que les Cantates & les Oratoires y ayent pû trouver un établiſſement ferme. Il y a peu d'années qu'il y avoit encore des Chantres, qui dans un exercice de plus de 50 ans de leur charge, n'avoient pû ſe réſoudre à produire une Muſique d'Egliſe, compoſée par *Telemann*. On ne doit donc point s'étonner, ſi l'on a trouvé dans une partie de l'Allemagne de la bonne Muſique, & dans un autre de la Muſique ſans ſel & ſans le moindre gout. Et un Etranger qui entendoit par malheur

dans un endroit une mauvaiſe Muſique, jug
ſique Allemande & en prenoit une idée trè

§. 86.

Les Italiens avoient autrefois la cou
Allemand dans la Muſique: *un guſto barb*
après que quelques Muſiciens Allemands
ont eu l'occaſion de faire exécuter avec app
ductions, ſoit des Opera, ſoit des piéces
du cé préjugé; & l'on convient aujourdh
dans lesquels il y a le plus de gout, ont
Mais il faut auſſi dire, que les Allemands d
Italiens qu'en partie aux François, par rapp
de leur gout. On ſait qu'en pluſieurs cours
Vienne, Dresde, Berlin, Hannovre, Munich
Compoſiteurs, Chanteurs & Joueurs d'inſtru
qu'ils y ont été employés aux Opera depuis un
que quelques grands Seigneurs ont fait voyag
ciens en France & en Italie, & comme je l'ai
qui ont perfectionné le gout des Allemands,
tous les deux. Ceux-ci ſe ſont approprié quelq
de l'autre nation, & ils en ont fait un tel mélan
compoſer non ſeulement des Opera en Allen
en François & en Anglois, chacuns dans la la
à ces differentes nations, & ils les ont fait ex
plaudiſſement. On ne peut pas dire la même
çois ni des Italiens. Ce n'eſt pas faute de tal
pas aſſez de peine, pour apprendre des langue
cupés des préjugés, & ne ſe pouvant perſuade
leur langue on puiſſe produire quelque choſe
cale.

§. 87.

Quand on ſait choiſir avec le diſcern
meilleur dans le gout de la Muſique de pluſie
un gout melé, qu'on pourroit fort bien, & ſa
deſtie, appeller à préſent: *le gout Allemand*; r
Allemands en ont eu la premiere idée; mais a
coup d'années il eſt introduit en pluſieurs e
fleurit encore, & il ne déplait ni en Italie, ni en

§. 88.

Si *la Nation Allemande* ne quitte pas ce gout; ſi elle tache, d'y faire toujours des nouveaux progrès, comme leurs plus célébres Compoſiteurs ont fait jusqu'ici; ſi leurs *Compoſiteurs nouveaux* ſe donnent plus des peines qu'ils ne font à cette heure, pour apprendre à fond les régles de la Compoſition, ainſi que celles du gout melé, & qu'il les employent à l'exemple de leurs prédéceſſeurs; s'ils ne ſe contentent pas de la pure mélodie & de la ſeule Compoſition d'Airs pour le Théatre, s'exercant auſſi bien dans le ſtyl d'Egliſe que dans la Muſique inſtrumentale; ſi par rapport à l'ordre dans les piéces & à la liaiſon & le mélange raiſonnable des penſées, ils veulent ſe propoſer pour modéles des Compoſiteurs qui ont un applaudiſſement univerſel; s'ils imitent leur maniere de compoſer & la fineſſe de leur gout, ſans pourtant ſe parer des plumes d'un autre, comme quelques uns ont la coutume, qu'ils ne copient pas ſeulement le ſujet, mais ſouvent toute la connexion d'une piéce d'un autre Muſicien; ſi évitant de ne faire que des piéces rechauffées, ils ſe ſervent de leur imagination pour montrer & cultiver leurs propres talens, ſans faire tort à perſonne, tachant de ne pas reſter toujours des Copiſtes, mais de devenir des Compoſiteurs; ſi les joueurs d'inſtrument Allemands ne ſe laiſſent pas ſéduire par une maniere de jouer comique & bizarre, & ne ſuivent pas le faux chemin des Italiens, dont j'ai parlé ci-deſſus; s'ils ſe propoſent plûtôt pour modéle la bonne maniere de chanter, & de ceux qui jouent dans un gout raiſonnable; ſi *les Italiens* & *les François* vouloient imiter les Allemands dans le mélange des gouts de la même maniere, que les Allemands les ont imités dans les leurs: ce ſeroit alors qu'on pourroit voir avec le tems un bon gout univerſel dans la Muſique; & cela eſt d'autant moins deſtitué de vraiſemblance, que les François & les Italiens, ſurtout les amateurs de la Muſique dans ces deux nations, ne ſont plus contents du ſimple gout de leur pays; & que depuis quelque tems ils ont trouvé plus de plaiſir à certaines Compoſitions étrangeres qu'à celles de leurs pays.

§. 89.

Dans un gout qui conſiſte comme celui des Allemands d'aujourd'hui en un judicieux melange du gout de pluſieurs peuples, chaque nation trouve quelque choſe de reſſemblant au ſien, qui ne lui peut jamais deplaire. Quand même, en faiſant reflexion ſur toutes les choſes que nous avons dit de la difference du gout, il faudroit accorder quelque préference au ſimple gout Italien ſur celui des François: chacun avouera néantmoins, que puiſque le premier n'eſt plus auſſi

auſſi ſolide qu'il etoit autrefois, étant plûtôt
que l'autre a reſté trop ſimple, un gout
des deux doit être ſans contredit beauco
agréable. Car une Muſique qui eſt reçue
pluſieurs peuples, & non pas ſeulement da
un ſeul païs ou d'une Nation particuliere;
la plus excellente; parce que ſe fondant ſ
ſon & d'un ſentimen juſte, elle ne peut
ai alleguées, étre cenſée que po
bonne.

F I N.

TABLE
ALPHABETIQUE DES PRINCIPALES MATIERES.

Les chiffres Romains marquent les Chapitres, & les chiffres Arabiques les §.

Quand il y a deux chiffres Romains, le premier marque le Chapitre, & le ſecond en marque la Section.

Les lettres In. marquent l'Introduction.

A.

Accent un petit ornement eſſentiel VIII. 4.
- - une autre eſpece XIII. 41. accents durs des Chanteurs XVIII. 11.

Accompagnement d'une partie principale, XVII. où il s'apprend le mieux XVII. IV. 12. ſur le Clavecin en particulier XVII. VI. 1. e. ſ. d'un Recit XVII. VII. 59.

Adagio, ſon execution eſt de deux manieres XIV. 2. comment il doit être executé XIV. 5. e. ſ. ſes differentes eſpeces XIV. 7. le mouvement de ces eſpeces XVII. VII. 49-51. comment il doit être accompagné XVII. VII. 25. 37. ſur le Clavecin en particulier XVII. VI. 28. 30. 31. ſon execution ſur les inſtrumens à archet XVII. II. 12-14. d'un Concerto XVIII. 35-37. d'un Solo XVIII. 48. comment il etoit compoſé autre fois XVIII. 36.

Adagio, cantabile, ſon mouvement XVII. VII. 49-51.
- - *di molto* ſon expreſſion XIV. 8-16. coup d'archet XVII. II. 26. mouvement XVII. VII. 49-51.
- - *ſpiritoſo* ſon expreſſion XIV. 18. 19. coup d'archet XVII. II. 26.

Ad libitum v. *Fermate.*

Affettuoſo ſon coup d'archet XVII. II. 26.

Agremens eſſentiels VIII. 1. e. ſ. 14. IX. 1. e. ſ. XII. 26.
- - *arbitraires* XII. 27. XIII. 2. e. ſ. quand on peut les employer XIII. 9. XIV. 14. XVII. IV. 3. il faut les changer XIII. 29. il ne faut pas ſe précipiter là-dedans XIV. 16. il n'en faut pas employer trop VIII. 19. XI. 6. 7. 18. obſcurs a. m. e. precaution qui

Arioſo ſon expreſſion XIV. 20. coup d'archet XVII. II. 26. mouvement XVII. VII. 51.

Arrogance eſt nuiſible dans la Muſique XVII. VII. 36.

Auditeurs, le joueur d'un Concerto doit ſe regler à eux XVI. 20-23. à quoi doit ſervir leur applaudiſſement XVI. 33.

Augmenter la force du ton v. *Ton.*

B.

Bach (Jean Sebaſt.) ſa methode de mettre les doigts au Clavecin XVII. VI. 18. il a pouſsé l'art de jouer des Orgues à ſa perfection XVIII. 83.

Ballets XVIII. 71.

Barre (la) un joueur de Flute François In. 6.

Baſſe où elle admet des agremens arbitraires XVII. IV. 3. les devoirs de ceux qui l'executent dans le Recit XVII. VII. 59.

- - *la voix de Baſſe*, ſon tremblement IX. 6. Rem.

- - *la Grande Baſſe de Violon*, doit avoir des touches XVII. V. 4. où il faut mener l'archet deſſus XVII. II. 28. XVII. V. 5. ſa juſte grandeur XVII. V. 2. 3. tremblement IX. 6. Rem.

- - *celui qui joue de la Grande Baſſe de Violon*, ſon coup d'archet en particulier XVII. V. 5. ſes devoirs XVII. V. I. e. ſ. ſa place dans une Muſique XVII. I. 13-15.

Baſſe continuë, il eſt neceſſaire à un Muſicien commençant de la ſavoir X. 18.

Baſſet (petite Baſſe) comment il y faut accompagner ſur le Clavecin XVII. VI. 27.

Baſſon, ſon origine XVII. VII. 6. comment il faut le tenir VI. Suppl. 6. ſon embouchure VI. Suppl. I. e. ſ. Deſcription & uſage du coup de langue ſur le Baſſon VI. Suppl. I. e. ſ. tremblement ſur lui IX. 6. Remarq. de quelle façon on hauſſe ou baiſſe le ton ſur lui XVII. VII. 7. 9. par où il ceſſe d'être net XVII. VII. 7.

- - joueurs de Baſſon, fautes qu'ils commettent VI. Suppl. 5. leur place dans une Muſique XVII. I. 13-15.

Battement un petit agrement eſſentiel VIII. 15.

Blavet un joueur de Flute François In. 6.

Bombart In. 5. XVII. VII. 6.

Bonne foi dans l'execution des Muſiques XVII. I. 10.

Bouchon dans la tête de la Flute Traverſiere, ſon utilité In. 10-12. IV. 26.

Bourrée ſon mouvement & expreſſion XVII. VII. 58.

Braccio (Viola da) v. *Violette.*

Brillant dans l'execution, ce qui y contribue VIII. 15. 18. IX. I. XII. 14.

Bruhns un Compoſiteur pour les Orgues XVIII. 83.

Buffardin un joueur de Flute François In. 6.

Buxtehude, un Compoſiteur pour les Orgues XVIII. 83.

C.

Cadences XV. I. leur Origine XV. 2. abus XV. 3. 4. 6. leur but XV. 5. défauts XV. 18. leur fin XV. 29. 36. ce que les Accompagnateurs y ont à obſerver XVII. VII. 44.

- - d'une partie XV. 9. inſtruction pour les faire XV. 7-18.

- - de deux parties XV. 9. inſtruction là deſſus XV. 19-31.

- - demi Cadences XV. 32 34.

- - fin des Cadences XV. 29. 36.

Canarie, ſon expreſſion XVII. 7. 58.

Commencement d'une piece, ce qu'il y faut remarquer XVII. I. 5. XVII. VII. 42.
Commençant dans la Muſique v. *Muſicien & Joueur de Flute Traverſiere.*
Compoſiteurs commençants, doivent apprendre à fond le Contrepoint In. 16. XVIII. 83.
- - *Allemands*, avertiſſement à eux In. 15. XVIII. 88. on en allegue des celebres XVIII. 84. ont rendu le gout meilleur XVIII. 83. 84. ont profité des Etrangers XVIII. 83. 86. leurs merites XVIII. 86. ceux d'un très celebre XVIII. 63.
- - *de bons*, leurs devoirs XVII. VII. 60.
- - *Italiens*, quelques defauts qu'ils ont In. 14. XVIII. 24. 62. 63. 68. des grands XVIII. 56.
- - *d'Opera*, XVIII. 24. 71. de celebres Allemands XVIII. 84. ne doivent pas être partiaux XVIII. 71. fautes des Italiens d'aujourd'hui XVIII. 63. 68.
- - *ceux qui n'ont pas eu d'inſtructions* leurs fautes In. 14. 15. X. 21.
- - *ignorants* leurs fautes In. 20.
Compoſition, il faut l'etudier X. 18. XVII. IV. 7. comment on en doit juger XVIII. 5. 16. e. ſ.
- - *celle des Allemands* autrefois XVIII. 79. 80.
- - *de la Muſique Inſtrumentale* des Italiens d'aujourd'hui XVIII. 62.
- - *de la Vocale*, eſt rendue meilleure XVIII. 56. des François XVII. 67. des Italiens d'aujourd'hui XVIII. 62.
Concertos, leur origine, XVIII. 30. amelioration XVIII. 58. leurs differentes ſortes, ibid. leur deſcription XVIII. 30-40. quels agremens arbitraires ils admettent XVI. 27. ceux pour un endroit étendu XVI. 18. XVIII. 31. 33-40. pour un endroit petit XVI. 19. XVIII. 41. comment il faut les accompagner du Clavecin XVII. VI. 5.
Concertos, joueurs de Concerto, leurs devoirs, v. *Joueurs de Flute*, il faut en elever dans un bon Orcheſtre XVII. I. 12.
Concerto de Chambre XVIII. 30. 32. 41.
Concerto groſſo ſes qualités XVIII. 30. 31.
Connoiſſeurs de la Muſique, quelles pieces on doit jouer devant eux XVI. 20. 21.
Contrepoint ce que c'eſt In. 16. ſon utilité a. m. e. abus a. m. e.
Contre-Violon v. *Baſſe.*
Converſation avec des gens habiles eſt profitable In. 3. XVII. I. 4.
Copiſtes leurs devoirs XVII. VII. 60.
Cordes doivent être bonnes XVII. VII. 1. comment tous s'approchent ſur elles XVII. VII. 6.
Corelli ſes louanges XVIII. 56. 58. on allegue ſes Sonates XV. 2.
Corps de rechange dans la Flute Traverſiere I. 9. ce qu'il faut obſerver quand on les tire dehors In. 13.
Cors de chaſſe, leur place dans une Muſique XVII. I. 13. 15.
Coup d'après v. *Tremblement.*
Coup d'archet regles là deſſus XVII. 6. XVII. II. 3-28. ſur la Violette en particulier XVII. III. 7. e. ſ. ſur la Grande Baſſe de Violon XVII. V. 5. ſur le Violoncello en particulier XVII. IV. 2. 9. 10. dans les Danſes Françoiſes XVII. VII. 58. celui des joueurs de Violon Italiens à la nouvelle mode XVIII. 61.
Coup de langue ſes differentes eſpeces VI. 2. defauts XII. 6.
- - *ſimple* ou celui avec *di* ou *ti* VI. 2. deſcription VI. 1-4. uſage VI. I. 5. 6. 10. pieces qui ſervent à ſon exercice X. 6. ſur l'Hautbois & ſur le Baſſon VI. Suppl. 2.
- - *avec diri*, ſon uſage VI. II. 7. 8.
- - *avec tiri*, deſcription VI. 2. VI. II. 2. 4.

2. 4. uſage VI. 1. 9. VI. 11. 3. e. ſ. pieces pour ſervir à ſon exercice X. 5.
Coup de langue doublé ou celui avec *did'll* VI. 2. deſcription VI. III. 1. 2. 4. 5. uſage VI. 1. 6. VI. III. 3. 7. e. ſ. pieces pour ſervir à ſon exercice X. 8. circonſpection y neceſſaire X. 9. ſon uſage ſur le Baſſon VI. Suppl. 3.
Courante ſon expreſſion XVII. VII. 58.
Couſſer un celebre Compoſiteur Allemand XVIII. 84.
Critiquer (envie de) XVI. 33.
Croitre (faire) le ton en force v. *Ton.*

D.

Danſes (Muſique pour les) Françoiſes leurs mouvemens differens, coup d'archet & expreſſion XVII. VII. 56-58.
Demi-Couleurs, muſicales XIV. 25.
Dents d'un joueur de Flute In. 4. IV. 7.
Di une eſpece de coup de langue VI. 2. ſa deſcription & ſon uſage VI. 1. 1. e. ſ. pieces pour ſervir à ſon exercice X. 6. ſur l'Hautbois & ſur le Baſſon VI. Supl. 2.
Did'll une eſpece de coup de langue v. *Coup de langue* & *Double langue.*
Diminution de la force du ton v. *Ton.*
Diri une eſpece de coup de langue VI. 11. 7. 8.
Diſcretion où elle trouve lieu dans l'accompagnement XVII. VI. 31. XIII. VII. 44. 59.
Diſſimuler (l'art de) louable XVII. VII. 17.
Diſpoſitions naturelles v. *Talens.*
Diſſonances, leur different effet XVII. VI. 12-16. leur differente expreſſion XVII. IV. 7. XVII. VI. 12-16.
Diverſifier l'expreſſion, comment ont peut le faire XIV. 25-43.
Doigts les quels ſont propres pour la Flute In. 4. 18. leurs marques II. 1.

commen
de la Flu
à cet egar
il faut les
18. ceux
ge ſur les

Dolce, ſon
Doublé un

Double lan
Duetto, D
en exerc

Durée d'ur
prendre
gnateur

Echelle
Ecoles deca
Alleman
Effrené (ce
la Muſic
Egliſe (M
& qualit
ſion XV
ver dans

Styl

Embouchû
6. e. ſ.
e. ſ. obſ
ſur l'Ha

de l
regles p
Encourag

Endroit c
d'une M

Ennemis à quoi ils ſont bons XVI. 33.
Entrée, ſon expreſſion XVII. vii. 58.
Equité doit être obſervée en jugeant d'une Muſique XVIII. 7-10.
Erudition eſt utile à la Muſique In. 19.
Etudes ſont utiles à un Muſicien In. 9.
Exercice en ſon particulier regles là-deſſus X. 3. 5. 13. d'un Orcheſtre XVII. 1. 11.
Experience eſt neceſſaire dans la Muſique In. 14. XVII. vi. 14.
Expreſſion eſt neceſſaire dans le chant XVIII. 69.
- - des paſſions VI. 1. 11. XI. 15. 16. XII. 24. 25.
Expreſſion, Muſicale eſt comparée avec celle dans l'art de l'eloquence XI. 1. 2. 3. des notes coulantes ſur la Flute VI. 1. 10. des notes pointées V. 21-23. des ports de voix VI. 1. 9. VIII. 3. e. ſ. dans la Muſique d'Egliſe XVII. vii. 12. dans la Muſique Comique XVII. vii. 13. choraique XVII. vii. 58. des joueurs de Violon Italiens à la nouvelle mode XVIII. 60. 61.
- - *egale* dans un Orcheſtre XVII. 1. 7. 9. 10. comment elle eſt effectuée XVII. 1. 11.
- - *bonne* de quoi depend une partie d'elle VIII. 18. ſes qualités principales IX. 10-20. eſt neceſſaire X. 22. XI. 5. dans l'Adagio XIV. 5. e. ſ. dans l'Allegro XII. 3. e. ſ. ſur le Clavecin XVII. vi. 5. ſur la Grande Baſſe de Violon en particulier XVII. v. 8. des Ripieniſtes XI. 8. XVII. vii. 10-18.
- - mauvaiſe XI. 6. 7. leurs marques XI. 21.

F.

Faiſeur d'inſtrument v. *Inſtrument.*
Fauſſet ſon uſage IV. 17. 18.
Feinte XVII. vii. 11.
Fermate, agremens arbitraires qu'on y peut faire XIII. 36. leur origine XV. 2. comment en doit les faire & orner quand elles ſe trouvent au commencement d'une piece XV. 35. remarques ſur leur durée XVII. vii. 43.
Flatte (ce qui) ſon expreſſion dans la Muſique XII. 24. 26. XVII. ii. 26.
Flute Traverſiere, ſon origine I. 1. 2. eſt rendue meilleure par les François I. 4. 6. de quelle matiere elle ſe fait I. 18. ſes eſpeces I. 16. trouve approbation en Allemagne I. 7. comment elle ſe nettoye I. 19. comment il faut compoſer ſes pieces II. 2. comment on la tient en jouant II. 2. e. ſ. XVI. 10. reſſemble à l'apre artere de l'homme IV. 1. 17. comment le ton s'y forme IV. 2. 4. ſa ſtructure interieure IV. 4. ſon embouchure IV. 6. e. ſ. comment il faut l'accorder XVI. 2-10. comment ſes tons deviennent plus hauts ou plus bas XVII. vii. 9. par où elle ceſſe d'être nette XVII. vii. 7. on en peut jouer nettement IX. 10. comment on peut corriger ſes imperfections IV. 16. 23. ce qui eſt difficile d'en jouer XVIII. 14. on ne fait pas tort à la Santé en en jouant In. 21.
- - *Faiſeur de Flute*, fautes que la plupart commettent IV. 4. XVII. vii. 7.
- - *Joueurs de Flute*, les talens & qualités de celui qui veut s'y appliquer In. 4. e. ſ. ce qu'il doit obſerver X. 1-22. combien de tems il doit joue tous les jours X. 23. fautes que la plupart commettent In. 9. X. 10.
- - *mechaniques* IV. 14. leurs defauts IV. 16.
- - celui qui joue Concerto, ce qu'il doit obſerver dans les Muſiques publiques XVI. 1. e. ſ. la place qu'il y doit prendre XVII. 1. 13-15.
- - *Flute des Suiſſes* In. 3.
Force augmentée ou diminuée du ton v. *Ton.* *Forte,*

Forte on en donne le deſcription & de ſes differens degrés dans l'Accompagnement XVII. VII. 19-30. leurs marques XVII. VII. 19. comment on les exprime ſur le Clavecin XVII. VI. 17. changement du Forte avec le Piano v. *Ton.*

Françoiſe, (Muſique) v. *Muſique* & *Opera.*

François, ils ont rendu la Flute meilleure I. 4. 7. leurs dèfauts dans le chant VI. 17. leur maniere d'executer l'Adagio XIV. 2. 3. 4. leur coup d'archet eſt recommandé pour l'accompagnement XVII. II. 26. ils ont contribuè à rendre meilleur le goût dans la Muſique XVIII. 53-55. leur gout dans la Muſique eſt decrit XVIII. 65-67. 74. 75. & comparè avec celui des Italiens XVIII. 76. 89.

Frappantes notes v. *Notes.*

Froberger un celebre Compoſiteur Allemand pour le Clavecin XVIII. 83.

Froid ſon effet ſur les inſtrumens XVI. 3. 6.

Fugues, un commençant dans la Muſique doit en jouer beaucoup X. 14. regles ſur leur execution XVII. VII. 23.

Furie ſon expreſſion XVII. VII. 58.

G.

Garçons, qui mandient leur pain en criant des chants d'Egliſes dans les Villes d'Allemagne XVIII. 83.

Gavotte ſon expreſſion XVII. VII. 58.

Gayeté, ſon expreſſion dans la Muſique XII. 24. 26.

Gout dans la Muſique eſt different XVIII. 52. 53. qui l'a rendu meilleur par le paſſé XVIII. 53. 55. il s'eſt perfectionné peu a peu XVIII. 54. celui qui eſt melé eſt le meilleur XVIII. 87-89. un bon gou
ſe faire
Gout Allen
aujourd'
conſiſte
remarqu
XVIII. 8
barbare

- - *Fra*
projets
74. 75.
lien
- - *Itali*
56. celu
56. des
d'aujour
paré av
- - *de l*
XVIII.

Gigue ſon
Glottis v.
Gola v. Go
Grave, co
17. ſon
Grimaces
Guide cel
ont ſouv
1. 2. les

Guſto barb

Habilité ſi
elle s'a
fait
Hændel u
mand
Haleine r

Hardieſſe, ſon expreſſion dans la Muſique XII. 24. 26.
Harmonie il faut l'apprendre X. 18. XVII. IV. 3. XVII. VI. 24.
Harpegger où il ne trouve pas lieu XVII. VI. 7. 23.
Hater (ſe) dans le mouvement v. *Preſſer la meſure.*
Hautbois, ſon origine I. 5. XVII. VII. 6. ſon embouchure V. Suppl. 1. comment il faut le tenir VI. Suppl. 6. ſon application eſt differente de celle ſur la Flute III. 12. coup de langue ſur lui VI. Suppl. 1. e. ſ. comment il ceſſe d'etre net XVII. VII. 7. comment le ton y devient plus haut on plus bas XVII. VII. 9. tremblement ſur lui IX. 6. Rem.
- - *joueurs d'Hautbois*, leur place dans une Muſique XVII. I. 13-15.
Hotteterre le Romain un joueur de Flute François In. 6.

I.

Imitations XV. 23-28. ce qu'il faut obſerver dans leur expreſſion XVII. III. 13. XVII. IV. 3. XVII. VII. 26.
Inganno XVII. VI. 11.
Inſtrumens, leurs qualités doivent être connues à un Compoſiteur XVII. VII. 60. ceux du tems paſſé XVII. VII. 6.
- - *à vent*, comment il faut les accorder XVII. VII. 5. comment on les rend ſourds XVII. II. 30.
- - *à archet*, doivent etre bien montés XVII. II. 1. comment il faut les accorder XVII. VII. 1-4. comment on en joue nettement XVII. VII. 8. 9. comment ils ſont rendus ſourds XVII. II. 29.
- - *Faiſeurs d'inſtruments*, leurs defauts XVII. VII. 7.
Inſtrumens, *muſique inſtrumentale*, ſes principales ſortes XVIII. 28. e. ſ. comment on en doit juger a. m. e. celle *des Allemands autrefois* XVIII. 81. celle *des François* XVIII. 65. projets pour la rendre meilleure XVIII. 75. celle *des Italiens* XVIII. 56. 57. 62.
Intermezzo v. *Muſique Comique.*
Interponctations v. *Ceſures & Sections.*
Intonation, le ton de l'intonation eſt different In. 9. XVIII. 6. 7. elle doit être nette XVI. 2. XVII. VII. 1-3. comment on la conſerve dans un Orcheſtre XVII. I. 8.
- - *de la Flute*, par quels moyens elle reſte d'accord avec celle des autres inſtrumens IV. 26. XVI. 2. 9.
Invention de la Flute Traverſiere In. 1. 2.
Jouer (il ne faut pas) d'une maniere trop bigarrée XIII. 9. jouer immoderement eſt nuiſible X. 23.
- - *maniere de jouer*, difference entre la Françoiſe & l'Italienne X. 19.
Joueurs de Flute v. *Flute Traverſiere.*
- - *d'inſtrument*, comment on les place dans une Muſique XVII. I. 13-17. comment on en doit juger XVIII. 13-15.
- - *Allemands*, avertiſſement à ceux d'aujourd'hui XVIII. 88. ceux du tems paſſé XVIII. 81.
- - *François*, leurs qualités XVIII. 65.
- - *Italiens*, leurs defauts IX. 4. XVIII. 57-62. font tort au bon gout XVIII. 57-62. cauſent du deſordre dans des bons Orcheſtres Allemands XVIII. 61. Rem. ſont ſouvent protegés mal à propos XVIII. 61. Rem.
- - *commençans*, leurs diſpoſitions & talens In. 4.
Joueur de Violon v. *Violon.*
Joueur de Violette v. *Violette.*
Joueur de Violoncello v. *Violoncello.*

Jour & ombre dans la Muſique XIV. 9.
Italiens leur maniere d'executer l'Adagio XIV. 2. 3. 4. leurs merites dans l'art de chanter IV. 17. XVIII. 64. leur coup d'archet n'eſt pas à recommander pour l'accompagnement XVII. 11. 26. ont rendu meilleur le gout dans la Muſique XVIII. 53-56. y ſont fort porté au changement XVIII. 56. 57. leur gout dans la Muſique eſt decrit XVIII. 56-62. & comparé avec celui des François XVIII. 76.
- *Compoſiteurs, Chanteurs, Joueurs d'inſtrument Italiens* v. *Compoſiteurs, Chanteurs, Joueurs d'inſtrument.*
Jugement ſur une Muſique, comment il doit être fait XVIII. 1. 8. 9. 10. fautes qu'on y commet XVIII. 2-6.

K.

Keiſer (Reinhard) un celebre Compoſiteur Allemand d'Opera XVIII. 84.

L.

Langue Francoiſe, ſi elle eſt propre à la Muſique Italienne XVIII. 74.
Langues etrangeres, un Muſicien doit en apprendre In. 19.
Langue, ſon uſage en jouant de la Flute VI. 1.
- *Double-langue*, le coup de langue avec did'll VI. 2. ſa deſcription & ſon uſage VI. III. 1. 2. 4. 5. ſur la Flute VI. 1. 9. VI. III. 3. 7. e. ſ. quelles pieces ſont bonnes pour ſon exercice X. 8. ce qu'il y faut eviter X. 9. ſon uſage ſur le Baſſon VI. Suppl. 3.
Larghetto ſon expreſſion XIV. 21.
Largo ſon expreſſion & coup d'archet XVII. 11. 26.

Lecture
Lento a
coup
Levres
In. 1.
veme
e. ſ. l
l'Hau
Liaiſon
XVII
vecin
res q
Ligatur
Lombar
Longue
Loulié o
Lulli
Madrig
Maeſtri
Majeſtu
ſique
Mains
Clave
Maitre
la M
11. 1
pas c
te
Marche
Mattei
Matthe
Melang
Menton
de la
Menue

Messa di voce comment cela se fait XIV. 10. comment le Clavecin y accompagne XVII. VI. 24.
Messe sa Musique XVIII. 19.
Mesure sa description & ses partitions V. 11. 14. comment on aprend à être exact dans la mesure V. 16-26. des moyens pour cela X. 14.
Metastasio un grand Poete d'Opera XVIII. 68.
Metrum dans la Musique XVIII. 33. 34. fautes contre le Metrum XVIII. 62. 63.
Mezze tinte XIV. 25.
Mezzo forte comment il s'exprime sur le Clavecin XVII. VI. 17. comment il est marqué XVII. VII. 19.
Mezzo manico . XVII. II. 33.
Modes V. 4. leurs differens effects XIV. 6. sont une marque de la passion dominante d'une piece XI. 16.
- - *difficiles* quand on doit jouer des pieces de Modes difficiles XVI. 21.
Modestie affectée mal à propos est blamable XVI. 32.
Mordant un petit agrement essentiel VII. 14. où il n'en faut pas faire XVII. II. 12.
Motet ce que c'est XVIII. 19.
Mouvement, ce que c'est V. 11. qui dans une Musique le peut tenir le mieux en equilibre XVII. IV. 6. XVII. V. 1. moyens pour l'observer sur le Clavecin XVII. VI. 36. ses differentes sortes XVII. VII. 49. 50. des regles là-dessus XVII. VII. 31-44. comment on trouve celui qui convient à chaque piece XVII. VII. 45. e. s. fautes qu'on y commet XVII. VII. 32. 45.
Musette son expression XVII. VII. 58.
Musiciens vieux, leurs defauts XVII. I. 5, XVII. VII. 16. jeunes leurs defauts XVI. 16. XVIII. I. 5. 12. XVII. VII. 16. grands Musiciens leurs defauts XVI. 23.
Musiciens, un Musicien commençant ses dispositions & talens In. 4. e. s. qui est né pour la Musique In. 5. comment on en doit juger XVIII. 1-15.
Musique, comment on en doit juger XVIII. I. e. s. quelques remarques sur la difference entre la Musique d'autrefois & celle d'aujourdhui XVII. 3. leurs ennemis XVIII. 80. Rem. Difference du bon gout dans la Musique XVIII. 52. e. s.
- - *des Allemands* XVIII. 78-86.
- - *Françoise* est esclave X. 13. 19. XVIII. 76. est bonne pour ceux qui commencent X. 13. est comparée avec l'Italienne XVIII. 76.
- - *Italienne* est libre X. 13. 19. XVIII. 76. en France XVIII. 73. est comparée avec la françoise XVIII. 76.
- - *d'Eglise*. v. Eglise.
- - *de Chambre* comment on y place les Musiciens XVII. I. 15.
- - *de Theatre*, ses sortes XVIII. 23.
- - *Comique*, son expression XVII. VII. 13.
- - *Musiques publiques*, ce que le joueur de Concerto y doit observer XVI. I. e. s.

N.

Nez (voix du nez) v. Voix.
Netteté de la Flute IV. 4. 24. ses obstacles IV. 15.
Nettoyer la Flute I. 19.
Notes leur valeur V. 8. doivent bien être distinguées les unes des autres dans l'execution XI. 12. lesquelles il faut principalement relever dans l'expression XVII. II. 15. XVII. III. 13. XVII. IV. 7. 9. XVII. VI. 10. 16. *notes frappantes* ou au frapper XI. 12. *celles qui ne font que passer*, ou qui viennent au lever XI. 12. *vites* leur expression VI.

III. I. 15. XI. 12. XVII. VII. 40. leur coup d'archet XVII. II. 8. c. ſ. *longues* leur expreſſion XII. 18. 19. XIV. 10. XVII. II. 15. XVII. III. 13. *notes longues pointées*, agremens arbitraires ſur elles XIII. 40. *pointées* leur expreſſion IV. 17. V. 21. 22. 23. VI. II. 3. VIII. 8. 9. XII. 24. XVII. II. 13. 16. XVII. IV. 10. XVII. VII. 58. *ſyncopées* leur coup d'archet XVII. II. 8.

- - *lire les notes*, il faut en avoir une grande habitude In. 17. XVIII. II. moyens pour y parvenir X. 14.

- - *capitales*, il ne faut pas les obſcurcir XIII. 7.

O.

Obſcur dans la Muſique XIV. 9.

Obſcurité dans l'expreſſion X. 19. XI. 6. 7.

Obſtacles à l'accroiſſement de la Muſique In. 7. 8. 14. 20.

Octaves, comment il faut les faire ſur la Flute IV. 14. 18. 19. comment elles ceſſent d'être nettes dans les inſtrumens à vent XVII. VII. 7.

- - *ſauts d'Octaves*, agrémens arbitraires deſſus elles XIII. 21. & XIV. 33.

Ombre & jour dans la Muſique XIV. 9.

Opera demande un Compoſiteur experimenté. In. 15. les principales de ſes bonnes qualités XVIII. 24. 25. 71. *Allemands* à Leipzig & à Hambourg XVIII. 84. *François* eſt decrit XVIII. 67. ſes défauts XVIII. 68. en Allemagne XVIII. 73. *Italiens* leur defaut XVIII. 68. raiſon de ce defaut XVIII. 70. on les aime dans d'autres païs XVIII. 73.

- - *Compoſiteur d'Opera* v. Compoſiteur.

- - *Poeſie d'Opera* comment elle doit être XVIII. 71.

Opera, Po 68. 70.

- - *Sty*

Oratoire

Orcheſtre ordre placer bre XV l'exerce

Ordre da

Orgue (mands cent à mauva

- - *Pa* Allem l'a pou

Ouvertu

Pachhelb Allem

Parens quelq

Paroles la Co

Partage ment ceſſair

Partiali XVII. ſiteurs

Partie ſonne une M

Paſſages X. 8. exerce execu

difficiles pour la Flute XVIII. 14. pour le Violon a. m. e. comment un chanteur doit les executer XVIII. 11. leurs abus dans les pieces pour la voix XVIII. 69.
Paſſecaille ſon expreſſion XVII. VII. 58.
Paſſepied ſon expreſſion XVII. VII. 58.
Paſſions, comment elles peuvent être excitées & appaiſées par la Muſique VIII. 16. XV. 18. XVII. VI. 10-13. comment on les connoit & diſtingue dans une piece XI. 15. 16. leur expreſſion XII. 24.
Pauſes leur valeur V. 10. 24. precautions quand on les execute XII. 12. XVII. I. 5. XVII. VII. 34. dans le Recit qui eſt accompagné par les inſtrumens XVII. VII. 59.
- - moyens pour bien *obſerver les* Pauſes XVII. VII. 34.
- - *generale* v. *Fermate.*
- - *de la melodie* v. *Ceſures & Sections.*
Pedant dans la Muſique XVI. 23.
Penſées principales d'une piece v. *Sujet.*
Pergoleſe un Compoſiteur Italien, ſon caractere XVIII. 63.
Philibert un joueur de Flute françois I. 6.
Pianiſſimo XVII. VII. 17.
Piano ſes degrès differens & ſes marques XVII. VII. 19. dans l'accompagnement XVIII. VII. 19. 30. comment on peut l'exprimer ſur le Clavecin XVII. VII. 17. comment il doit changer avec le Forte v. *Ton.*
Pianoforte, un inſtrument XVII. VI. 9. 17.
Pieces de la Flute Traverſiere I. 9.
- - *de Muſique* qui ſervent à l'exercice d'un Commençant X. 5. 13. il faut les choiſir avec ſoin XVI. 17-23. pour un endroit etendu XVI. 18 XVIII. 31. 32. pour un petit endroit XVI. 19. XVIII. 32. *fort difficiles*, devant qui il faut les jouer XVI. 21. il faut recueillir les *bonnes* X. 21.
Pied de la Flute il ne le faut pas partager I. 14. il ne peut pas bien etre allongé I. 16.
Pincé v. Mordant.
Pincement des cordes ſur les inſtrumens à archet XVII. II. 31.
Piſtocchi un excellent Maitre Italien à chanter XVIII. 56.
Pizzicato comment il faut le faire XVII. II. 31.
Placer les Executeurs dans une Muſique XVII. I. 13-15.
Plagiaires dans la Muſique In. 13-15.
Poeſie d'Opera v. *Opera.*
Point après une note, ſa valeur & ſon expreſſion V. 9. 20-23. au deſſus d'une note, ſa valeur & ſon expreſſion VI. I. 11. XVII. II. 12. 27.
Pointée, note v. *Note.*
Poitrine ſon mouvement contribue quelque choſe au ton dans la Flute IV. 25. ſon uſage VI. I. 11.
- - *voix de poitrine.* v. *Voix.*
Pompoſo ſon coup d'archet XVII. II. 26.
Port de voix un petit agrément eſſentiel VIII.
Porte voix (la) du Baſſon XVII. VII. 7.
Ports de voix ſont neceſſaires VIII. 1. leur marque VIII. 2. leur raiſon VIII. 3. leur expreſſion VI. I. 9. VIII. 4. coup d'archet qu'on y employe XVII. II. 19. 23. des ports de voix qui viennent au frapper, ou frappans VIII. 5. 7. ceux qui ne ſont que paſſer, ou qui viennent au lever VIII. 5. 6. ports de voix auprès des notes pointées VIII. 8. 9. auprès des tremblemens VIII. 10. IX. 8. 9. 10. la place qui leur eſt propre VIII. 12. un exemple VIII. 13. où il trouve lieu XIII. 32. où il ne trouve pas lieu IX. 13.

IX. 13. il ne faut pas les employer trop frequemment VIII. 9. ce que le joueur de Clavecin doit obſerver à leur ſujet dans l'accompagnement XVII. VI. 19.

Pouce ſon emploi pour tenir la Flute II. 34.

Pouls (battement de) eſt un moyen pour partager la meſure V. 17. peut être une regle pour le mouvement XVII. VII. 47. e. f.

Prætorius (Michel) I. 3.

Préjugé il n'en faut pas avoir en jugeant d'une Muſique XVIII. 2-5. & 10. celui, qu'il eſt nuiſible de jouer de la Flute, eſt refuté In. 21. demême que celui qu'il n'eſt pas poſſible de jouer nettement de la Flute XI. 10.

Preſſer la meſure, on doit l'eviter dans l'execution XII. 5. 6. 7. moyens pour eviter cette faute X. 9. XII. 5. XVII. VII. 32.

Preſto le coup d'archet qu'il y faut XVII. II. 26.

Prononciation, les defauts d'un chanteur à cet egard XVII. 11.

Propretés françoiſes dans l'Execution VIII. 18.

Pſeaumes XVIII. 19. 20.

Q.

Quarte (ſauts de) agrémens arbitraires ſur eux XIII. 23. & XIV. 35. XIII. 34. 38.

Quarte (Flute de) I. 17.

Quatuor, qualités d'un bon Quatuor XVIII. 44. quels agremens arbitraires y trouvent lieu XIV. 24. regles ſur leur execution XVII. III. 14.

Quinte (ſauts de) agremens arbitraires ſur eux XIII. 21. 39. XIV. 33. XIII. 24. & XIV. 36.

Recherches, la Muſiqu
Recit, ſes r comment VI. 33. X çois
Reinken u
Rentrée du
Rigaudon ſ
Ripieniſtes voirs XI. XVII. 4. I. 5. XVII XVII. I. bonne ex
Ripieniſtes v. *joueurs*
Ritourneile XVII. VI tournelle Airs XV mens ar
Rondeau,
S (l') du
Salle com ſiciens d
Sarabande
Savant (que
Sauts d'O v. *Octav*
Sauts cor XII. 17 il ne fa

ger dans les Inſtrumens de Baſſe XVII. IV. 6. XVII. V. 6.
Sauts comment il faut remplir arbitrairement leurs intervalles avec des notes qui paſſent XIII. 42. 43. dans la *Tierce*, agremens arbitraires là-deſſus XIII. 22. & XIV. 34. XIII. 24. & XIV. 36. XIII. 31. 37. dans la *Quarte*, agremens arbitraires XIII. 23. & XIV. 35. XIII. 34. 38. dans la *Quinte* de même XIII. 21. & XIV. 33. XIII. 24. & XIV. 36. XIII. 39. dans la *Sixte* de même XIII. 25. & XIV. 37. dans la *Septiéme* de même XIII. 21. & XIV. 33. XIII. 26. 27. & XIV. 38. 39. dans l'*Octave* de même XIII. 21. & XIV. 33.
Seconde (paſſage de) agrémens arbitraires ſur eux XIII. 13-20. & XIV. 27-32. XIII. 28. 29. 30. 33.
Sections de la melodie, v. *Ceſures*, agrémens arbitraires qu'on y peut faire XIII. 35-39. du Recit & ce qu'il y faut obſerver dans l'Accompagnement XVII. VII. 59.
Sentimens v. *Paſſions.*
Septiéme (ſauts de) agrémens arbitraires ſur eux XIII. 21. & XIV. 33. XIII. 26. & 27. XIV. 38. 39.
Serenade XVIII. 27. une qui eſt fort mal miſe en Muſique XVIII. 24.
alla Siciliana ſon expreſſion XIV. 22. XVII. VII. 9. ſon mouvement XVII. VII. 51.
Sifflement du vent ſur le Baſſon, comment on peut l'eviter VI. Suppl. 5.
Signes de Muſique ſont decrits III. 3. V. 27.
Sixtes (ſauts de) agrémens arbitraires ſur eux XIII. 25. & XIV. 37.
Soave ſon coup d'archet XVII. II. 26.
Solo qualités d'un bon XVIII. 46-50. quels agremens arbitraires y trouvent lieu XVI. 29. regles pour ſon accompagnement XVII. III. 16. XVII. VI. 7.
Solo jouer un Solo ſur le Violoncello XVII. IV. 12.
Soprano ſon tremblement IX. 6. Rem.
Sordines, leur uſage XVII. II. 29. 30. leſquelles ſont les meilleures a. m. e.
Soſtenuto ſon coup d'archet XVII. II. 26. de quelle façon le Clavecin y doit accompagner XVII. VI. 30.
Soufflement en jouant de la Flute qui ne vient que du mouvement de la poitrine IV. 25. VI. I. 11. VI. III. 11.
Sous-ſemitons comment il faut les executer ſur les inſtrumens à Corde & ſur ceux à vent XVII. VII. 9. ce que les joueurs de Clavecin ont à obſerver XVII. VI. 20.
Staccato, ſ... expreſſion XVII. II. 27.
Structure interieure de la Flute, ce qu'elle contribue au ſon IV. 4.
Style de la Muſique de Chambre XVIII. 21. 22. 27.
Suer (le) de la bouche en jouant de la Flute, comment on peut y remedier XVI. 13.
Subordination raiſonnable, eſt neceſſaire dans un Orcheſtre XVII. I. 7. XVII. VII. 16.
Sujet d'une Piece, ſon expreſſion XII. 23. XIV. 14. XVII. III. 13. XVII. VI. 32. XVII. VII. 28.
Symphonies leurs qualités XVIII. 43.
Syncopation v. *Notes.*

T.

Taille ſon tremblement IX. 6. Rem.
Talens ſuppléent ſouvent au defaut des bonnes inſtructions In. 3. 11. il faut les bien examiner In. 6. ne ſuffiſent point pour faire un grand Muſicien In. 14. par où on peut ſuppléer à leur défaut XVII. VII. 14. ceux pour un Compoſiteur In. 4. pour un Joueur d'inſtru-

Traits au deſſus des notes, ce qu'ils ſignifient XI. 1. 10. XVII. 11. 12. 27.
Tranquilité eſt néceſſaire dans l'Execution d'une Muſique XVI. 14.
Transpoſer la main gauche ſur les inſtrumens à archet v. *Mezzo manico.*
Transpoſition des paſſages X. 16.
Tremblemens ſont néceſſaires IX. 1. comment on rend aiſé le tremblement II. 4. 7. ſa juſte viteſſe IX. 2. 3. 6. ſes qualités IX. 5. 7. défauts IX. 3. 4. ſon coup d'après IX. 7. accent ou port de voix IX. 8. 9. 10. celui dans la Tierce eſt rejetté IX. 4. le coup d'archet dans le tremblement XVII. 11. 24. il faut le bien exercer X. 10. deſcription de tous les tremblemens ſur la Flute IX. 11. 12.
- - chevroté IX. 3.
- - demi tremblement VIII. 14. XII. 14.
- - ou il trouve lieu XIII. 32.
- - *a la fin des Cadences* XV. 36.
- - quand il faut que les Accompagnateurs l'interrompent XVII. VII. 44.
Trio (les qualités d'un bon) XVIII. 45. il eſt profitable à un Commençant d'en jouer X. 14. ceux de Telemann ſont recommendés X. 14. 15. regles pour leur execution XVII. III. 14. 16. XVII. VI. 6. circonſpection y néceſſaire XVI. 24 - 26.
Triolets, leur deſcription V. 15. leur partage contre des notes pointées V. 22. leur expreſſion XII. 9. 10. agrémens arbitraires ſur eux XIII. 22.
Trompette In. 21.

V.

Valeur des notes V. 8.
Variations v. *agrémens.*
Vaucanſon eſt refuté IV. 14.
Vent (inſtrumens à vent) v. *Inſtrumens.*
Vibration des Cordes XVII. v. 4.
Vinci un Compoſiteur Italien ſon caractere XVIII. 63.
Violon doit être bien monté XVII. II. 1. comment il faut l'accorder XVI. 7. XVII. VII. 4. où il faut mener l'archet deſſus XVII. II. 28. comment on y joue nettement XVII. VII. 8. 9. ce qui y eſt difficile XVIII. 14. ſon tremblement IX. 6.
- - *joueur de Violon* où il faut le placer dans une Muſique XVII. I. 13-15. leurs devoirs dans l'accompagnement XVII. II. 2.
- - *ceux de l'Italie aujourd'huy*, leurs defauts XVIII. 58-61. font du mal XVIII. 61.
- - *deux celebreres de la Lombardie* ſont caracteriſés XVIII. 51-60.
- - *le premier Violon* v. *Guide.*
Violette, Tremblement ſur elle IX. 6. Rem. où il faut conduire l'archet deſſus XVII. II. 28. XVII. III. 9.
- - *joueur de la Violette*, ſa place dans une Muſique XVII. I. 13-15. ſes devoirs XVII. III. 1. e. ſ.
Violoncello comment il doit être monté XVII. IV. 1. où & comment on doit mener l'archet deſſus XVII. II. 28. XVII. IV. 2. tremblement ſur lui IX. 6. Rem. de la maniere d'en jouer des Solo XVII. IV. 12. comment le Clavecin y doit accompagner XVII. VI. 21.
- - *joueur de Violoncello* ſa place dans une Muſique XVII. I. 13-15. ſes devoirs XVII. IV. 1. e. ſ.
Virtuoſi qui ont trop bonne opinion d'eux-mêmes In. 14. 20.
Vis à la tête de la Flute, ſon utilité I. 10. 11. 12. IV. 26.

Vitesse ne doit pas être outrée dans l'exécution X. 3. XII. 8. XIV. 16.
Vittoria d'Jmeneo une Serenade mal composée XVIII. 24.
Vivace son coup d'archet XVII. 11. 26.
Uniſſon agrémens arbitraires qu'on y peut faire XIII. 12. XIV. 26. comment il doit être exprimé XVII. 11. 24. XVII. v. 6. XVII. VII. 27. 39. où il fait un bon effet XVIII. 31. 32.
Vocale (Muſique) v. *Chanter.*

Voyager, il
In. 3. XV
faut avoir
Voix humai
ton IV. I
dans le ch
- - *voix d*
- - *voix d*
- - *voix d*
rites

ERRATA.

Pag. 57. §. 15 la derniere ligne (e) liſés (1).

Pag. 75. §. 3. ligne 3. §. 17. liſés §. 11.

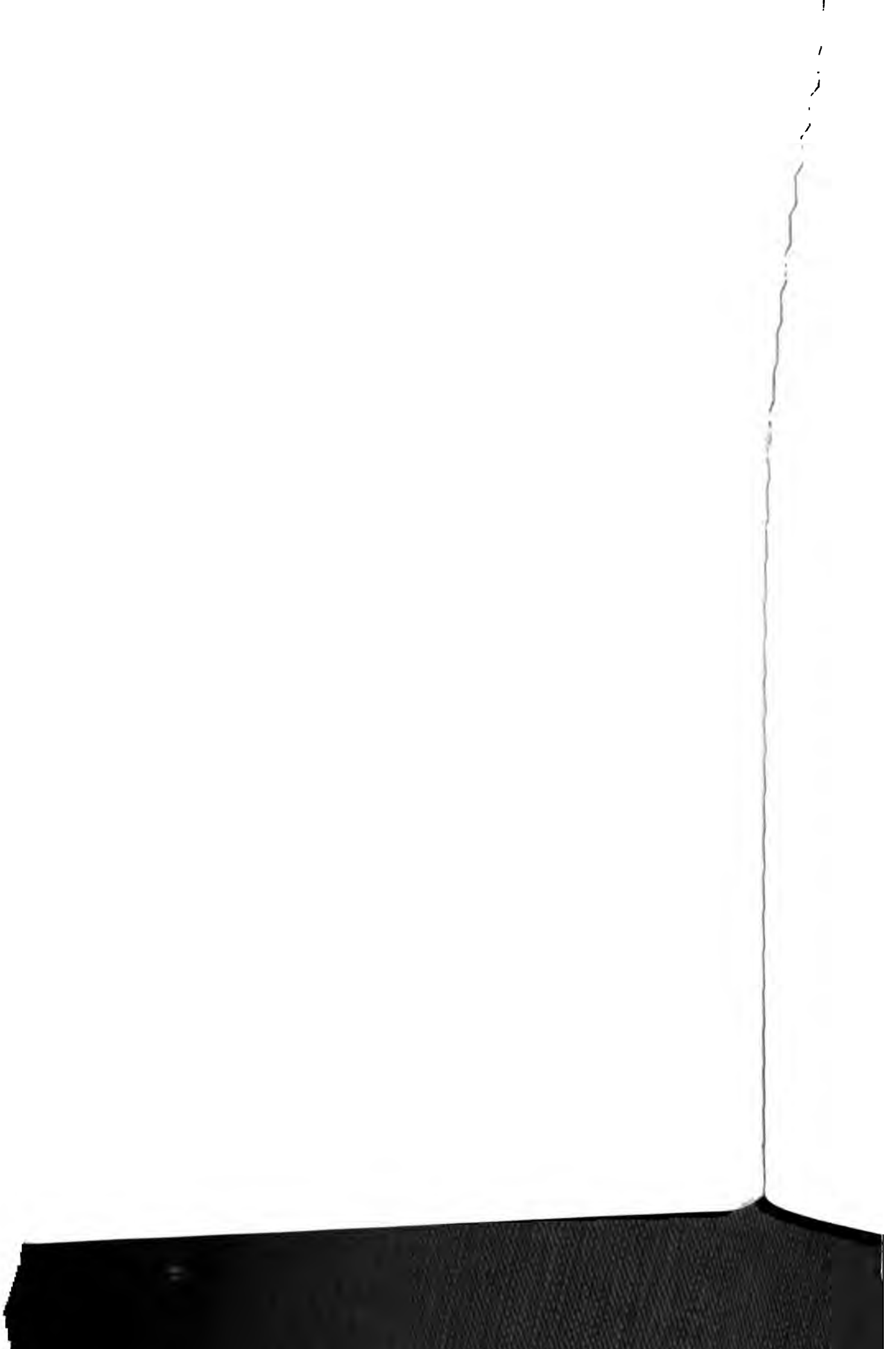
Pag. 121. §. 4. ligne 1. reſſemblé, liſés, raſſemblé.

Pag. 125. ligne 5. A (*ſi*) liſés H (*ſi*).

Pag. 134. §. 39. ligne 1. ſur le haut, liſés, ſur le ſaut.

Pag. 135. ligne 4. (*mi fa mi*) liſés (*mi ſol mi*).

Pag. 163. §. 25. ligne 10. où la Tierce eſt preparée par la ſeconde, liſés où la ſeconde eſt preparée par la Tierce.

Pag. 238. §. 21. ligne 9. Compoſieurs, liſés, Compoſiteurs.

Pag. 248. ligne 11. que les inſtrumens doivent, liſés, que cet inſtrument doit.